

التطور الثقافي في مصر منذ ١٩٥٢

محاضرة للدكتور لويس عوض
وتعليقات للدكتور محمد يوسف نجم

المرحلتين الابتدائية والثانوية ، ولكنه لم يستطع أن ينفذ خطته في التعليم الجامعي بسبب طبقة انباشات التي لم تكن ترغب في أن تطبق مجانية التعليم في الجامعات . ويمكنكم أن تقولوا أن طه حسين ، باعتباره مفكرا يسطع بدور في الأدب المصري ، قد انتهى سنة ١٩٣٨ ، أي قبل الثورة بثلاثة عشر عاما . وكان قمة نتاجه كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » ، الذي يعتبر بحق كتابا أساسيا . وهو يطرح فيه عددا من القضايا التي تنصل بتوجيهنا الثقافي . فهو يرى أن على مصر أن تلتزم نهضتها عن طريق عقد الصلات مع أوروبا . بل أنه يتبنى وجهة نظر متطرفة حين يرى أن تعلم اللغة اللاتينية في المدارس الثانوية . لقد كان ذلك أمرا مبالغا فيه ، ولكنه على أي حال يطلعكم على مدى إيمان طه حسين في الثقافة الغربية وفي الثقافة العلمانية . كذلك فإن تلك الأيام كانت أياما خطيرة ، إذ فيها أخذت الجمعيات الفاشية تظهر في القاهرة . كانت السنوات الأخيرة من الثلاثينيات سنوات خطيرة جدا على مصر ، ففيها كان لدينا فرق القمصان الخضراء وفرق القمصان الزرقاء (٢) والأخوان المسلمون . كان لدينا جميع أنواع الجمعيات الفاشية التي كانت آخذة في النمو والتطور وكسب المواقع . وكان ممثلو الديمقراطية الأدبية في مصر يبدلون أقصى ما لديهم من جهد لكبح جماح هذه الحركات المختلفة . وقد بسذل طه حسين أعظم الجهد لصد هذه الحركات وذلك بدعوته إلى العلمانية في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » . وفي الحقيقة يستطيع المرء أن يقول أن طه حسين لم يعد منذ ذلك الوقت مفكرا أو زعيما للمفكرين بالمعنى التجريدي للكلمة ، ووجه عنايته إلى القضايا العملية باعتباره موظفا عاما ، شأن أي مستشار لوزير المعارف ، مسؤول عن العديد من الإصلاحات ، الديمقراطية والعلمانية . وكان يعمل تحت رئاسة نجيب الهلالي باشا في سنة ١٩٤٢ ، ثم غدا هو نفسه بعد حين وزيرا للمعارف وتابع خطته في الإصلاحات العلمانية والديموقراطية في حقل التعليم . أما من حيث كونه كاتباً فانا شخصيا أرى أنه بعد كتاب « مستقبل الثقافة في مصر » بلغ طه حسين المفكر مرحلة الجمود الحقيقي . الذي ألفه بعد ذلك سلسلة من التراجم

(دعي الدكتور لويس عوض المستشار الثقافي لجريدة «الأهرام» ، إلى أميركا لالقاء محاضرة في مؤتمر انطلاب الجامعيين العرب . وقد تحدث عن رحلته تلك في كتاب له صدر في سلسلة « اقرأ » بعنوان « رحلة الشرق والغرب » ، وأورد نص تلك المحاضرة . وأشار في ذلك الكتاب إلى أنه دعي إلى عدد من الجامعات الأميركية لالقاء محاضرات تنور حول « انتطورات الثقافية في مصر منذ ١٩٥٢ » و « دور المثقفين في مصر الحديثة » . وقد بلغت « الآداب » انباء هذه المحاضرات من اصدقاء لها بين الطلاب والاساتذة العرب في أميركا ، وخاصة محاضراته في جامعة كولومبيا بنيويورك التي اثار عليه الطلاب والاساتذة العرب وبعض المعتدلين من الاساتذة والطلاب الأميركيين ، ومنهم عدد من اليهود ، لما فيها من تهجم صريح على زعيم عربي كبير . واستطاعت « الآداب » أن تحصل على شريط مسجل للمحاضرة التي ألقاها الدكتور لويس في ١ نوفمبر (شرين الثاني) ١٩٧١ بمركز دراسات الشرق الاوسط بجامعة هارفارد . وقد أحالت هذا الشريط على الدكتور محمد يوسف نجم ليترجمه إلى العربية ويطبق عليه . وفيما يلي نص هذه المحاضرة) :

أظن أن أفضل طريقة لمعالجة الموضوع ، أن نعود القهقري إلى السنوات القليلة التي سبقت قيام ثورة ١٩٥٢ . الموضوع الذي سأتحدث عنه هو التطور الثقافي في مصر منذ سنة ١٩٥٢ ، ولكي نستوفي الحديث عن حياتنا الثقافية منذ الثورة ، أرى أنه من المفيد أن نعلم بحالة الآداب المصرية قبل الثورة مباشرة .

الاسماء المدوية في سماء الأدب المصري كانت آنذاك : طه حسين وعباس العقاد ومحمد حسين هيكل ، وأظن أن إبراهيم المازني كان قد توفي قبل الثورة بسنوات . أظن أنه توفي حوالي سنة ١٩٤٥ (١) . ولكن عندما جاءت الثورة كان اعلام الأدب المصري هم هؤلاء الثلاثة : طه حسين ، العقاد ، وهيكل - ليس محمد حسنين هيكل ولكن محمد حسين هيكل - ثم الكاتب المصري المشهور جدا سلامة موسى الذي يحتل مكانا مرموقا في الفكر المصري .

كان طه حسين وزيرا للمعارف مدة عامين ، وكل من تتبع تاريخ طه حسين يدرك أنه يمثل أعلى قمة في الديمقراطية الأدبية ، وخاصة في ما صنعه من أجل التعليم . فهو الذي عمم التعليم المجاني في

(٢) فرق القمصان الخضراء كانت تابعة لحزب مصر الفتاة الذي أسسه أحمد حسين ، وفرق القمصان الزرقاء كانت في الاصل تشكيلات رياضية تابعة لحزب الوفد ، ثم تحولت إلى جماعات اراهبية غابنها تأديب خصوم الوفد . (م)

(١) توفي المازني سنة ١٩٤٩ . (م)

كتب العقاد تراجعه الإسلامية العلمية ، من وجهة نظر نفسية ، إذ كان فيلسوفا من انبأع مدرسة النسامي (الترانسندنتالية) ، وكان نلميذا لكارلايل وامرسون الخ . . . لقد كان يركز دوما على دور الفرد . لقد كان لديه ما يدعى عامة بمبادئ الإبطال . وهكذا تناول تراجعه الإسلامية كعالم من علماء النفس يحاول أن يستكشف ما يجري فسي باطن الشخصية . أما طه حسين فقد احتفظ بالحد الأدنى من الخرافات التي وجدها في « سيرة ابن هشام » ، وحاول أن يقدم تفسيراً عقلانياً لظهور الإسلام ودور محمد وعثمان الخ . الخ . وبطريقته الديكارتية الفرنسية في النظر إلى الأمور حاول أن يكتب سيرة عقلانية بقصد الامكان للرسول والخلفاء الراشدين الأربعة .

وقد فعل محمد حسين هيكلاً شياً نفسه . ولكنه أتبع المنهج التاريخي . كتب كتاباً دعاه « حياة محمد » (٥) . ولعله كان أول من بدأ كتابة هذه السير الدينية ، التي كانت بدعة محبوبة في مصر ، ازدهرت في النصف الثاني من عقد الثلاثينيات . توفيق الحكيم كتب مسرحية عنوانها « محمد » ، واطن أن باستطاعة المرء أن يفسر ذلك بأن يقول أن جميع اعلام الأدب المصري كانوا يحاولون أن يقاوموا بطريقة أو بأخرى ، كل بوسيلته الخاصة ، ما كان يحدث دون تعقل في السياسة المصرية . كان ثمة نيار الأخوان المسلمين المتدفق الذي يحاول أن يدخل عادات من التفكير غير العقلاني إلى العقول المصرية ، وكان ثمة هؤلاء الاعلام الكبار يحاولون أن يقاوموا تأثير هذه القوى غير العقلانية في المجتمع المصري ، كل بمنهجه : طه حسين بمنهجه الديكارتية ومحمد حسين هيكلاً بمنهجه التاريخي وعباس العقاد بمنهجه النفسي ، المنهج النفسي في كتابة التراجيح . كان كل منهم بمنهجه الخاص يحاول أن ينحو منحى عقلانياً بالنسبة إلى الدين . طبعاً أنا أذكر جميع هذه الأمور لكي أبين لكم أن تاريخ الفكر العلماني في مصر كان يمر بلحظات حرجة في أوائل الأربعينيات ، في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات .

بعد معاهدة ١٩٣٦ في المجتمع المصري - بعد أخفاق الأحزاب القديمة كان ثمة استقطاب طبيعي أما إلى أقصى اليمين أو إلى أقصى اليسار . في ذلك الحين أخذت المنظمات الشيوعية تنبثق في البلاد . المثقفون المصريون الشباب الذي شعروا بالمرارة لأخفاق الأحزاب القديمة - التقدميون اتجهوا إلى اليسار وأصبحوا ماركسيين بشكل واضح ، بينما أصبح الآخرون فاشيين ، أو دينيين مثل الإخوان المسلمين (٦) ولقد تمتعت مصر بقسط وافر من الحرية العقائدية أثناء فترة الحرب . في ذلك الوقت كانت إنجلترا وبريطانيا (كذا) وروسيا في نوع من التحالف ، يحاربون عنواً مشتركاً ، ولذا عامل بعضهم بعضاً بتسامح مدة أربع سنوات ، أو ما يقارب ذلك . وكان من نتيجة ذلك أن الديموقراطية في مصر استطاعت أن تعمل بشكل علني تقريباً . الديموقراطيون أيضاً استطاعوا أن يعملوا بشكل علني وكذلك المتطرفون . عملياً كان باستطاعة كل إنسان أن يعبر عن رأيه بصراحة . وقد كانت تلك السنوات الحرجة هي التي كونت النظرية السياسية المصرية ، والثقافة أيضاً . الأفكار الخاصة بوجوب إصلاح الأدب المصري أو الأدب العربي بشكل عام ، أخذت في الظهور في تلك الأيام . تكونت مدرسة أدبية جديدة . نجيب محفوظ كان آنذاك صغيراً . كان يحاول محاولاته الأولى في ما دعاه بالواقعية . كانت واقعية على طريقة بلزاك . وبعد نجيب محفوظ مباشرة بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ ظهرت مدرسة ناشئة من

الإسلامية (٣) . كتب « على هامش السيرة » معتمداً على « سيرة ابن هشام » . . هنالك كتاب مشهور عن سيرة محمد كتبه ابن هشام ، وهو طبعاً ككل كتب القرون الوسطى يحتوي على العديد من الخرافات التي كانت شائعة في فترة ما عن حياة محمد ، والتي لا يعترف بها الإسلام الرسمي . فإن كل من له إلمام بالإسلام السني يعلم أنه يفخر بخلوه من المعجزات باستثناء معجزة القرآن . ولكن في سيرة النبي لابن هشام تجدون عدداً من المعجزات التي تنسب إلى النبي . وبعد « على هامش السيرة » أصدر طه حسين « الفتنة الكبرى » عن عثمان الخليفة الراشد الثالث . ثم أصدر « علي وبنوه » . وأظن أن هذا أمر ذو دلالة بالغة لأن العقاد في الوقت نفسه أنهى مهمته كقائد من قادة الفكر ، وعكف على كتابة سلسلة من السير الدينية . لقد كتب حوالي خمس عشرة سيرة دينية . لقد تخصص في السير الدينية . وبوسعكم أن تقولوا أن بداية ذلك كانت سنة ١٩٣٦ ، التاريخ الرسمي ، التاريخ غير الرسمي للقضاء على الديموقراطية الأدبية المصرية . وقد أخذت هذا التاريخ لأنه التاريخ الذي وقع فيه المصريون معاهدة الصداقة والتحالف مع بريطانيا العظمى ، في سنة ١٩٣٦ ، واضعين بذلك نهاية لثورة ١٩١٩ التي قامت من أجل الدستور والحياسة الديموقراطية الليبرالية . وقد كانت مناسبة عاطفية عظيمة . حدث قبيل الحرب أن قرر الإنكليز أنه ينبغي لهم ترتيب البيت في الشرق الأوسط ، وقدوموا تنازلات لعدد من أتباع ، وبهذه الطريقة حملوا المصريين على توقيع هذه المعاهدة . وقد وقع جميع الباشوات وجميع زعماء الأحزاب على معاهدة الصداقة والتحالف مع الإنكليز . وكان الإنكليز يعدون العدة للحرب العالمية ، ولذا ضيقوا الخناق على الأحزاب الليبرالية الديموقراطية لأن الأهداف الوطنية لهذه الأحزاب بلغت نهايتها الطبيعية بعد سنة ١٩٣٦ . لم يعد باستطاعتهم أن يثوروا على الإنكليز . أصبح الإنكليز أصدفاناً ، فماذا باستطاعتهم أن يفعلوا ؟ كان البديل لديهم أن يثوروا على الملكية المطلقة ، وأن يعكفوا على عمل آخر هو إصلاح البلد في الداخل . الذي حدث أن تلك الأحزاب التي كان من أهمها حزب الوفد ، لم تكن ديموقراطية حقيقية . لقد كان لديها جميع المظاهر الخارجية للديموقراطية ولكن لم يكن لديها الجوهر . كان الوفد في بداية أمره حزباً ديموقراطياً حقيقياً ولكن بمضي السنين أخذ يضم إلى صفوفه مؤيديين ، مؤيديين حقيقيين من طبقة الباشوات . وأخذت نزعة المحافظة تزداد فيه يوماً بعد يوم . والأمر نفسه ينطبق على الأحزاب الأخرى ولكن بصورة أشد . وهكذا لم يبق من التقاليد الليبرالية الديموقراطية في مصر سوى الإطار الخارجي ، ولكن دون محتوى . وبازدياد نشاط الأحزاب انتوتاليتارية ، وخاصة الإخوان المسلمين ، أظن أن هذا هو الدور المهم الذي اضطلع به طه حسين ، لا كمفكر ، ولكنه إلى جانب عباس العقاد ، حاول أن يدخل إلى الموروثات الإسلامية شيئاً من العقلية ، ونوعاً من المنحى العلمي (٤) .

(٣) هذا تفضيل للمستمعين ، فقد ألف طه حسين بعد صدور « مستقبل الثقافة في مصر » عدداً من أهم كتبه ، وخاصة تلك التي ظهر فيها اتجاهه الإنساني التقدمي ونقمتها على تخلف الأوضاع في مصر ، نذكر من كتبه تلك : « الأيام ج ٢ » ، « دعاء الكروان » (وان كانت قد نشرت مسلسلة قبل ذلك) ، « مع أبي العلاء في سجنه » ، « أحلام شهرزاد » ، « الحب الضائع » ، « جنة الشوك » ، « جنة الحيوان » ، « مرة التفسير الحديث » ، « المذبذب في الأرض » ، « شجرة البؤس » . . (م)

(٤) لا أدري كيف يتصور الدكتور لويس عوض أن هذه التراجيح الإسلامية التي أبرزت عظمة الإسلام ورجاله يمكن أن تؤدي في النهاية إلى التوقف في وجه دعوة الإخوان المسلمين . الذي أتصوره أنها كانت تأييداً ، غير مقصود ، لهذا التيار الذي مثله الإخوان المسلمون والذي بلغوا فيه حد التطرف (م) .

(٥) المعروف أن كتاب هيكلاً صدر سنة ١٩٣٥ ، بينما صدر الجزء الأول من كتاب « على هامش السيرة » سنة ١٩٣٣ . (م)

(٦) انشئت جمعية الإخوان المسلمين في شهر مارس ١٩٢٨ في مدينة الإسماعيلية ، وانتقل مؤسسها إلى القاهرة سنة ١٩٣٣ حيث وسع نطاق الدعوة . (م)

خريجي الجامعة الجدد .. يوسف ادريس ونعمان عاشور وسواهما ، بدأوا الطريقة التي دعت الواقعية الاشتراكية ، متبعين النموذج الروسي ، كتابا مثل غوري وسواه . لقد أخذوا بالتجربة الروسية وظنوا ان من واجبه ان يكتبوا عن الطبقة انعاملة المصرية ، وعن الفلاح المصري الخ ... الخ .. وهكذا عندما جاءت الثورة كان الاتجاه السائد في الادب المصري الاتجاه الواقعي الاشتراكي (٧)

ولم يستطع نجيب محفوظ ان يجد جمهورا عريضا لانه كان يقف بين القديم والجديد . في ذلك الوقت كنا نحاول ان نقنع الناس جميعا بان لدينا كتابا جيدا اسمه نجيب محفوظ ولكن لم يكن أحد يصدقنا . بدلا من ذلك كان لدينا مدرسة من الروائيين البرجوازيين البراقين: احسان عبد القدوس وامين يوسف غراب وآخر لا اذكر اسمه الآن - على كل حال كان ثمة خمسة او ستة منهم ، ولكن اشهرهم كان احسان عبد القدوس ويوسف السباعي وامين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبدالله (٨) . ظهورا جميعا في الفترة نفسها تقريبا ولكن اكثرهم شهرة كان يوسف السباعي واحسان عبد القدوس . تخصصوا في الادب البراق وكان لديهم جمهور كبير من القراء ولكن قراء نجيب محفوظ كانوا قلة . كان كالعادة غير ملتزم بأي شيء وكان يعيش في نوع من العزلة ، ووظفا كتابيا صغيرا في دائرة حكومية بوزارة الاوقاف . وكان ، كانسان، لا يؤمن بشيء ويحاول دائما ان يعيش في عزلة . لا يواجه انسانا ولا يدعي اية مبادئ ولا يلتزم بأية فكرة . ولذا اطرح جانبا . اما الاشخاص الذين كان باستطاعتهم ان يجدوا بعض الجمهور فكانوا انيساريين الشبان . وهكذا تجدون ثمانية فثنين متدبرين : هنالك الكتاب البراقون ، احسان عبد القدوس وعصبته في ناحية ، ثم الكتاب اليساريون الشبان وخاصة نعمان عاشور ويوسف ادريس في ناحية اخرى . كان ثمة ايضا سعد الدين وهبه وعدد من كتاب القصة القصيرة الشبان . كان اكثرهم يكتب القصة القصيرة وعندما جاءت الثورة كان معظم هؤلاء يساريين وقد اختلفوا مع الثورة والتي بهم في السجون . واخيرا حدث نوع من المصالحة بينهم وبين الثورة . ثم حدث فجأة ما جعلهم يتحولون عن فن من فنون الادب الى فن آخر . من المصير ان نفس ذلك التحول . اذ بدأوا حياتهم الادبية بكتابة القصة القصيرة ثم توقفوا جميعا وبشكل مفاجيء عن كتابة القصة القصيرة واخذوا يكتبون جميعا للمسرح . في سنة ١٩٥٥ كتب نعمان عاشور مسرحية عنوانها « الناس اللي تحت » ، ثم كتب عددا من المسرحيات : « الناس اللي فوق » ، « عيلة الدوغري » الخ .

(٧) هذا الرأي من المحاضر يحتاج الى تعديل وضبط . فنحسب محفوظ لم يكن كتابا صغيرا بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ ففي هذه الفترة اصدر رواياته الواقعية ابتداء من « القاهرة الجديدة » . حتى « بداية ونهاية » . اما نعمان عاشور ويوسف ادريس فقد كانا كاتبين ناشئين آنذاك ، وكان اول كتاب خرج به يوسف ادريس على الناس مجموعة « ارحس ليالي » سنة ١٩٥٤ . اما الاتجاه الواقعي الاشتراكي فلا اعلم انه كان سائدا في الادب سنة ١٩٥٠ . (٨)

ظهرت آثار معظم هؤلاء الروائيين الذين ذكرهم المحاضر بعد ان استوى نجيب محفوظ على عرش الشهرة في مصر والعالم العربي ، وكنا ندرس آثاره في الجامعة الاميركية ببيروت قبل سنة ١٩٤٨ . ولم يكن بحاجة الى تزكية او دعاية من الدكتور لويس عوض الذي لم يكن آنذاك معروفا باهتمامه بالادب العربي ، بل كان ما يزال في مرحلة كرسنوفر كودويل وبونامي دوبريه وغيرهما من اساتذته . ولم يكتب باعتزافه شيئا عن نجيب محفوظ قبل صدور « اللص والكلاب » (انظر كتابه : دراسات في النقد والادب ص ٥٠) .

اما هؤلاء الكتاب فقد كان اسبقهم الى نشر الرواية محمد عبد الحليم عبدالله الذي اصدر « لقيطة » سنة ١٩٤٧ . اما يوسف السباعي فقد اصدر روايته الاولى « ارض النفاق » سنة ١٩٤٩ ، واحسان اصدر روايته الاولى « انا حرة » سنة ١٩٥٤ وامين يوسف غراب اصدر روايته الاولى « ست البنات » سنة ١٩٥٤ . (٩)

ويوسف ادريس ايضا توقف عن كتابة القصة القصيرة لبعض الوقت وأخذ يكتب مسرحيات . كتب شيئا اسمه « ملك القطن » وشيئا اسمه « جمهورية فرحات » وهكذا و « اللحظة الحرجة » (٩) . وافق ذلك فيما اظن ، انشاء المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب . كان لدينا وزير معارف اسمه كمال الدين حسين . كان من اصحاب اليمين (هنا عبارة لا تسهل ترجمتها الى اللغة العربية لان فيها لعبا على معنيين من معاني كلمة Right (رايت) الانجليزية ، وهما : اليمين ، والصحيح) . وكان هو اندي انشاء المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب . شيء حدث في مصر يذكرني بما حدث في روسيا سنة ١٩١٧ . في بداية الثورة الروسية كان الناس قلقين على ما يسمى عادة بالتراث ، وهكذا اظن انه في ايام لينين الاولى اصر لينين وتروتسكي على تنحية مثلي الجديد ، وعلى تكريم الاشخاص الذين يمثلون التراث . واستمر ذلك فترة من الزمن الى ان حدثت أزمة ماياكوفسكي الخ .. والامم في فترات التحول تحرص على ان تلتزم جانب التعقل اكثر من اللازم . ولذا فالذي حدث سنة ١٩٥٥ ان كمال الدين حسين حشد جميع المستميتين التزمتين في الادب المصري وحشرهم معا في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب ودعاهم سدة الثقافة في البلاد . وكان من اهم التوصيات ان الكتابة باللغة العامية امر موجه ضد الدولة وان المجلس الاعلى ينبغي الا يمنح جوائز للقصص والمسرحيات او اي شيء آخر ، الا اذا كانت مكتوبة باللغة العربية الفصحى - وطبعا لان هؤلاء الواقعيين الاشتراكيين لم يكونوا يمتلكون ناصية اللغة الفصحى تماما ، ولانهم كانوا يكتبون عن العمال والفلاحين ، الامر الذي لا يتفق مع التمسك بالفصحى - حين يكتبون عن الفلاحين لا يمكنهم حقيقة ان يستعملوا العربية الفصحى . ولذا اتروا ان يكتبوا حوارهم بالعامية . ولهذا وجدوا من الصعب ان يستمروا في كتابة القصة القصيرة . ولقد بقي نجيب محفوظ في الميدان لانه كان يكتب حوارا دائما باللغة الفصحى حتى لو كان حوارا بين خادمة وغسالة او اناس من هذا القبيل . كانوا يتكلمون بلغة فصحى ، لغة فصحى لا تصدق - ولذا فانه لم يتأثر . لم يشعر ان قرار المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب معادته . اما الآخرون فقد ساورهم هذا الشعور وطبعا انا اظن شخصا ان هذا القرار الذي يعود تاريخه الى سنة ١٩٥٥ كان من الاسباب الاولى لموت الرواية المصرية (١٠) . والشخص الوحيد الذي بقي في الميدان منذ ذلك الوقت هو نجيب محفوظ اندي وورثته الثورة من العهد البائد .

لنر الان لماذا تحول هؤلاء الكتاب اليساريون الشبان الى المسرحية . اظن ، أولا ، لانها حلت لهم مشكلة اللغة اذ باستطاعتهم ان يكتبوها

(٩) لم يعرف نعمان عاشور بانه كاتب قصة قصيرة . اما يوسف ادريس فلم يتوقف عن كتابة القصة القصيرة والقصة . فقد ظهرت له مجموعات وروايات في السنوات : ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ ، ١٩٦١ ، ١٩٦٢ الخ ... (٩)

(١٠) بينا في الحاشية السابقة ان يوسف ادريس وهو ظليمة الكتاب الواقعيين الاشتراكيين لم يتوقف عن الكتابة بسبب هذا القرار ، كما لم يتوقف احد من الذين كانوا يعالجون كتابة القصة القصيرة والرواية . ولا ادري لماذا ينظر الدكتور لويس الى الادباء هذه النظرة المهينة . افيحتاج الاديب الصادق الاصيل الى جائزة مادية تحفزه على الكتابة ، فاذا حيل بينه وبينها ، لسبب من الاسباب تحول الى فن آخر او توقف عن الكتابة نهائيا ؟ الشناقص الخفي الذي وقع فيه لويس عوض انه وضع نصب عينيه نتاج نجيب محفوظ ، وجعله مقياسا ومثلا أعلى لادب الخمسينات والستينات ، دون ان يعترف بذلك طبعا ، فلما اعياه ان يجد كتابا يوازيه او يساويه او يضارعه اخذ يتلمس التعليلات الواهية ويربط حركة الادب برضى الدولة وتشجيعها وجوائزها المادية . (٩)

من الوطنية هو الفتى الصغير فهمي الذي قتل في مظاهرة بطريق الخطأ أي في اليوم الأخير حين انفق الانجليز والمصريون على السلام . قتل بطريق الخطأ . على كل حال فإن بعض الناس ظنوا أن ذلك وصف رائع لثورة ١٩١٩ ولذا فانهم اخلدوا منذ سنة ١٩٥٤ ينفضون في نجيب محفوظ . لقد اعترف به رسمياً سنة ١٩٥٤ (١٤) . ثم أن نجيب محفوظ ليس كاتباً ساذجاً ، انه فنان ماهر جداً ، يعرف شغله وقد تزوج من فنه فقط . على كل فانه اخذ يتبع طريقاً متعرجاً ، محاولاً ان يجد السبيل الى حماية فنه على الرغم من كل شيء ، وان يقول ما باستطاعته ان يقول . لقد بلغ المنزل التي اصبح فيها الكاتب اترسمي ، او لنقل اكثر الكتاب او الروائيين قبولاً وتقديراً في مصر ، او ربما اكثر الكتاب قبولاً بوجه عام في ظل الثورة . ثم نجد انه اخذ يقول في رواياته اشياء لا تحمد عواقيها . لقد كتب رواية منعها الأزهر ، بسبب ما زعموا انه كفر . نشرها في الاهرام سلسلة . وعندما اراد جمعها في كتاب احتجوا ومنعوا . ومنذ التأميم - وهذا ايضا امر علينا ان نتذكره ونحلله - غير نجيب محفوظ اسلوبه من الرواية التاريخية الى الرواية الميتافيزيقية . لا اعلم ما اذا كان ثمة اية علاقة بين ما كان يحدث في البلاد وهذا التطور في فن نجيب محفوظ . اخذ يكتب عن اللص والكلاّب بطريقة رومانطيقية . لقد كتب « اللص والكلاّب » بأسلوب مركز جداً ومحتواها رومانطيقية . ثم كتب « السمان والخريف » و « الطريق » وجميع هذه الاشياء روايات ميتافيزيقية تظهرنا على القلق الداخلي لابن الطبقة الوسطى العادي ، وخاصة في صفوف المهنيين والمثقفين . كلها دراسات في القلق . بوسعك ان تتفحصها الواحدة تلو الاخرى وان تجد ان كلا منها تحتوي على شخصيتين او ثلاث تمزقها مقولات او اهتمامات مختلفة (١٥) . ثم اخذ يزداد ابهاماً وميتافيزيقية . وفي قصته الاخيرة اصبح صوفياً تقريباً - في الشحاذ (١٦) . وبعد سنة ١٩٦٧ اخذ نجيب محفوظ يعاني كفتان . كتب قصة قصيرة فضحت كل انسان عنوانها « تحت المظلة » وهي وصف سريلي لشخص في الشارع كانه مجنون ، والبوليس يطلق النار على كل انسان ، يحمل رشاشاً ، يطلق النار على كل انسان دون سبب . والناس يسألون اسئلة غريبة ويتلقون اجابات غريبة . انها مثل لوحة ليكاسو او سلفادور دالي - تجد اناسا يطلون من النوافذ يتحدث بعضهم الى البعض الاخر، يبدون ملاحظات لا معنى لها ، واناس في الشوارع يرقبونهم - كانوا نعيش في مصحة للمجانين . وقد احدثت هذه القصة ضجة في البلد ، واخذ الجميع يقولون : انها تعليق نجيب محفوظ على هزيمة ١٩٦٧ . لقد وصلنا الى مرحلة اللامعقول ، اتلا معنى . وقد فسرنا هو باننا نعيش في عالم مجنون .

منذ ذلك الحين لم يكتب شيئاً ذا بال . لقد حاول ان ينشر عدداً من القصص القصيرة في الاهرام ، ولسوء الحظ لم يتمكن من نشرها . حدث نقاش بشأنها بيني وبين هيك . اردت انا ان انشرها ولكن هيك ساوره القلق . وطبعاً هيك ككل رئيس تحرير لم يرد ان يظهر بمظهر

(١٤) اظن ان نجيب محفوظ حصل على جائزة الدولة سنة ١٩٥٧ . (م)
(١٥) لا افهم سر اعتراض لويس عوض على الروايات الميتافيزيقية التي تصور القلق الانساني . فهو حين يدين هذا النوع من الروايات ، يدين في الحقيقة تياراً روائياً عظيماً بدأه كفاك وعالجه سارتر وكامو وغيرهما من كبار كتاب العصر في اوروبا وامريكا . ولعل موقف الانصاف كان يقتضيه ان يمتدح هذه المعاصرة وهذا التطور الواضح في فن نجيب محفوظ الذي يسلكه في عداد كبار كتاب العالم بشهادة العديد من النقاد العرب والاجانب . (م)

(١٦) الشحاذ لم تكن آخر روايات نجيب محفوظ في ١ نوفمبر ١٩٧١ حين القيت المحاضرة فقد صدر بعدها « ثرثرة فوق النيل » و « ميرامار » ولم يتعرض لهما المحاضر لاسباب في نفسه . (م)

بالعامية وان ينجوا بجلدهم . لقد كانت المسرحية خاصة لاشرف وزارة الثقافة التي لم يكن لها علاقة بالجلس الاعلى . ثم هنالك ذلك الشعور بالاتصال المباشر وبالاحصول على منبر ، اذ حين تكون لدى الكاتب مسرحية فان لديه منبراً يخاطب منه الجمهور مباشرة . ولقد كانوا يسعون للحصول على منبر منذ حل الاحزاب ومنع اي نوع من الكتابة سوى نوع واحد (١١) . لقد فكروا في الاتصال بالجمهور من خلال المسرحية ، واظن ان ثمة سبباً ثالثاً وهو ان المسرحية في حقيقتها قناع . انها وسيلة للتقنع بقناع ، وبهذه الطريقة يستطيعون ان يقولوا كل ما يريدون قوله وان ينجوا بذلك . هذه العوامل الثلاثة ، موضوعة جنباً الى جنب ، تفسر لنا لماذا تحول كتاب القصة القصيرة والرواية الى كتابة المسرحية.

ثم جاء الوقت ... بعد اربع او خمس سنوات بدانا نشعر ان الكتاب الواقعيين في البلاد اخذوا يفقدون قدرتهم الواقعية ، وان ادبا جديداً اخذ يحظى بالتشجيع ، هذا الادب الذي ادعوه رومانطيقياً . القى بمعظمهم في السجن بتهمة الشيوعية وسواها . انها لعبة كبيرة تلك - لقاء الناس في السجن ثم الافراج عنهم . على اي حال جاء وقت اجبر فيه يساريو البلاد على الصمت والذين ملأوا الفراغ كانوا الرومانطيقيين . وهكذا فان الادب الذي نتج خلال اربع او خمس سنوات - اظن بين ١٩٥٨ و ١٩٦٢ ، او ١٩٦٣ كان يقوده الدكتور ثروت عكاشة الذي تخصص في جبران . ترجم اربعة كتب لجبران واثف كتاباً عن واجز (١٢) . وبوسف السباعي ايضا شهد ايام ازدهاره . وكذلك كانت تلك الايام فترة ازدهار لاحسان عبد القدوس الذي نحي جانباً في الايام الاولى للثورة - عادوا جميعاً وكذلك نجيب محفوظ بلغ قمة الازدهار . ان نجيب محفوظ طبعا قضية صعبة ، ولقد قوبل بالترحاب من الجميع لاسباب مختلفة او ربما لاسباب واضحة . فالماركسيون ظنوا انه اشتراكي ، ورجال الثورة كانوا سمعدين اشد السعادة به ، لانه بطريقة ما شوه وجه ثورة ١٩١٩ في ثلاثيته ، حيث نجد اوصافاً فاضحة جداً لثورة ١٩١٩ . في الجزء الذي دعاه « بين القصرين » (١٣) حيث تجلّون صورة ثورة ١٩١٩ في شخص السيد احمد عبد الجواد العملاق ، زير النساء الذي يسلك سلوك الطاغية في عائلته . وفي الخلفية تشعرون بان ثمة ثورة تحدث ، لا يشارك فيها هذا الرجل ، والوحيد الذي شارك في الثورة هو فتى صغير في الرابعة عشرة من عمره - ابن السيد احمد عبد الجواد هذا الذي كان ضائعاً بين راقصاته .. وهكذا . الشخص الوحيد الذي اظهر شيئاً

(١١) لعل ذلك النوع الواحد الذي يعينه المحاضر هو المقال الصحفي والسياسي المؤيد للثورة . ولكن هل حال ذلك دون استمرار الكتاب الكبار كنجيب محفوظ والحكيم ويحيى حقي والعقاد ، ممن لم يتملّقوا الثورة تملق المحاضر وامثاله ، في الكتابة على الطريقة التي يختارونها دون ضغط او اكراه من احد ! وهل حال ذلك دون ظهور مدرسة جديدة من كتاب القصة القصيرة الشبان تعتبر اقوى مدرسة عرفها الادب المصري الحديث ؟ (م)

(١٢) قدم الدكتور لويس عوض كتابه « دراسات في النقد والادب » الى الدكتور ثروت عكاشة وقال في التقديم « اعترافاً بفضل على ثقافتنا الحديثة » . (م) ..

(١٣) لم يقل لويس عوض مثل هذا الكلام عن رواية « بين القصرين » في مقاله الذي نشر بالاهرام ٢٧ ابريل ١٩٦٢ ، بل تحدث عن الرواية باعتبارها تاريخ اسرة اختارها الكاتب لتكون محل دراسته على طريقة الكتاب الطبيعيين ، ولم يشر الى علاقتها بثورة ١٩١٩ البتة . وقد وصفها بانها عمل فني عظيم ، وان كاتبها بلغ درجة عالية في الصديق الفني . فما الذي غير رأي الاستاذ الناقد ؟ اتراه اكتسب هذه الجرأة من جمهوره الاجنبي الذي كان يقهقه عالياً كلما سمع تعريضاً بكاتب عربي كبير او بزعيم عربي عظيم ؟ (م)

من مصادر الادب ولذا قال : « اوه ... انها فن رديء رديء » . وطبعاً كانت فنا رديئا . كانت فنا رديئا .

ورأيي ان نجيب محفوظ منذ سنة ١٩٦٧ خدم الادب المصري خدمة تبجح له ان يكتب كتابة رديئة . على كل حال انتظر قرابة عام دون نتيجة ، ولذا اخذ يرسل اقايصيه الى مجلة الهلال لتتشر فيها . بالطبع من وجهة نظر هيكل ، هيكل يرى ان بعض المواد يمكن ان تظهر في مجلة توزع عشرة الاف نسخة ولكنها اذا نشرت في الاهرام النسي يقرأها مليون قارئ ، فانها تكتسب أهمية أخرى (١٧) . على كل انسا أسف لان الاهرام لم تنتفع بمواده . والان يبدو انه ينشر شيئا في مجلة تدعى « مجلة الاذاعة والتليفزيون » . انها تدعى « المرايا » وهي محاولة رديئة جدا في رسم الشخصيات . انها ليست رواية وليست قصة قصيرة انها لا شيء . انها ليست اكثر من رأيه في عدد من الشخصيات التي شغلت عالم الادب والثقافة والسياسة في السنوات العشرين الاخيرة . ويمكنك ان تتعرف على هؤلاء الاشخاص ، يمكنك ان تقول : هذا هو الدكتور عبد الرازق حسن ، وهذا هو الدكتور مندور وهكذا .. انها سطحية جدا ، وادب رديء جدا . واظن ان نجيب محفوظ يجتاز الان ازمة روحية ، وخطاه انه يريد ان يستمر في الكتابة ، بينما في بعض الاحيان من الهم ان يمنع الانسان عن الكتابة حتى يتجاوز الازمة وبذا يمكنه ان يراها عن بعد . ولكن حين يحتل الانسان مكانة مرموقة في الحياة والادب المصري ، يفقد من الصعب عليه ان يتراجع او ان يتوقف لعدد من السنين . وفي حالة نجيب يؤسفني انه يصر على الكتابة في الوقت الحاضر . واظن انه من المفيد له جدا ان يتمكن من لجم نفسه وان ينسى جمهوره ريثما يستطيع ان يتغلب على قلقه . لان القلق ينتقل بسرعة في الادب ، وبذا يتحول الى ادب ذاتي .

والان لننتقل الى المدرسة الاخرى من المسرحيين والروائيين ، امثال يوسف ادريس وسواه . لقد حدث منذ سنة ١٩٦٧ عدد من المصادرات . يوسف ادريس كتب مسرحيتين منعنا وكذلك سعد الدين وهبه كتب مسرحية منعنا . ولكن الامر المضحك انه عقب سنة ١٩٦٧ مباشرة ظهرت موجة عامة في الادب المصري لمحاولة تقييم الوضع . لماذا حدث كل هذا ؟ والمسرحية هي التي لعبت هذا الدور . كان لدينا خمس او ست مسرحيات تقول الشيء نفسه باساليب متباينة . هزمتنا لان الطبقة الحاكمة عندها كانت فاسدة . الكل متفق على هذا الامر . اما الطريقة التي عبروا بها عن ذلك فكانت على النحو التالي : كلهم قال : في يوم من الايام كان ثمة سلطان عظيم - في بعض الاحيان كانوا يخلدون المادة من الجبرتي او من ابن اياس ، عن مصر في القرون الوسطى - كان في مصر سلطان عظيم اسمه فلان او علان .. وكان هذا السلطان يعيش في برج عاجي . لقد اعترضت سبيل الشعب اليه طبقة حاكمة كانت فاسدة . وفي بعض الاحيان نرى كتابا مثل علي سالم ، مثلا ، يأخذ موضوع اوديب ، ويقول ان احداث المسرحية لم تقع في طيبة

(١٧) هنا يلجأ الناقد الكبير والاستشار الثقافي لجريدة الاهرام الى تزوير وقائع التاريخ الادبي لكي يدعم حملته الحاقدة على نجيب محفوظ . فالاقايصيص التي نشرها نجيب في الهلال هي فيما أعلم خمس : روح طبيب القلوب (فبراير ١٩٧٠) ، موكسف وداع (مارس ١٩٧٠) ، فنجان شاي (ابريل ١٩٧٠) ، العالم الاخر (مايو ١٩٧٠) ، شهر العسل (يونيو ١٩٧٠) . اما الاقايصيص التي نشرها في الاهرام فهي خمس نشرت سنة ١٩٦٨ وانتان نشرت سنة ١٩٦٩ ، واربع نشرت سنة ١٩٧٠ (حين كان ينشر في الهلال) وواحدة نشرت سنة ١٩٧١ وانتان او اكثر نشرتها سنة ١٩٧٢ - هذا حسب مجموعة الاهرام التي لدينا في مكتبة الجامعة وهي ليست كاملة . ولا ادري متى حدث هذا الذي يتكلم عنه لويس عوض ، فلعل لديه اخبارا سرية لم تصلنا . (م)

الاغريقية بل في طيبة المصرية . وهناك تجد اوديب الذي قتل الوحش ، ورحب به ملكا على طيبة ، ثم اخذ يعيش في برجه العاجي . وكان ثمة مدير الشرطة السرية الذي اخذ يحكم البلد باسمه ويلقي بالناس في غياهب السجون . واخيرا بلغ من كراهية الشعب له انهم ارادوا خلعه ، ثم ظهر الوحش للمرة الثانية واخذ الناس يقولون : على اي حال انه لم يقتل الوحش . اوديب لم يقتل الوحش . واصبحت البلد على حافة الثورة ، ولذلك قرر ان يحل المشكلة بالتنازل عن العرش . طبعاً الرقيب لم تعجبه فكرة التنازل ، ولذا طلب الى الكاتب ان يغير النهاية فيجعل اوديب ينزل الى الشعب ويقود الثورة الجديدة بنفسه ضد جميع انواع الفساد وضد مدير الشرطة نفسه . ولقد عالج سعد الدين وهبه الموضوع نفسه . كتب مسرحيتين احدهما عن احسد السلاطين في مصر القرون الوسطى . كان هذا السلطان رجلا عظيما الا ان وزراءه كانوا فاسدين . ولذا تضرع الشعب . ثم هددت المجاعة البلاد وهكذا ... وكان ثمة فتاة ... وردت في ابن اياس خرافة عن حائط يتنبا للناس ويبدو ان امرأة كانت تقف خلف الحائط ... انها شبيهة بجان دارك ، وهي تنادي بالمعدالة الاجتماعية وتمد الناس بالتحريير وهكذا . واخيرا يجد السلطان ان من مصلحته التعاون مع تلك المرأة . فيأخذها الى قصره ويغمر بها . وتصبح فاسدة مثله . لم تكن فاسدة ولكن جو القصر افسدها . وينتهي الامر بان يخلع الوزراء السلطان ويتولوا السلطة . وتنتهي المسرحية ببصيص من الامل في عودة السلطان ليضع حدا لحكم الوزراء الفاسدين .

ويمضي الامر على هذه الوتيرة . الدكتور رشاد رشدي كتب مسرحية عنوانها « بلدي يا بلدي » عن السيد البدوي ، تجد فيها الموضوع نفسه . السيد البدوي ولي عظيم ولكن حاشيته من رجال الدين كلها فاسدة . ولذا اخذ الناس يفقدون الامل في الطريقة وفي مستقبل البلد . ويأتي الصليبيون ويعجز الشعب عن مقاومتهم لفساد القادة وهكذا دواليك ... واخيرا يصل السيد البدوي الى نوع من الاتفاق مع الشعب ويتخلص من حاشيته الفاسدة .

ويمضي الامر على هذا النحو في العيد من المسرحيات ، خمس او ست ، هنالك رمز السلطان الكامل او الولي او الملك ، الذي تكون طيبته او اخلاقه القيمة ضحية لفساد حاشيته . وهذا يفسر لماذا خسرنا حرب ١٩٦٧ ...

ولكن هذا يعطيك فكرة عن رد فعل الشعب ، رد فعل المثقفين تجاه الهزيمة . وكان علينا في النهاية ان نقاوم هذا التيار . انسا شخصا رفضت بعض هذه المسرحيات بسبب شعوري بان هؤلاء الناس يهينون الشعب المصري . اعني انك لا تستطيع ان تمضي في القول بان كل فرد في مصر كان فاسدا باستثناء السيد العظيم . وقد مضى الامر على هذه الوتيرة حتى غشيت نفوس الشعب منه . وكان الدكتور ثروت عكاشة آنذاك وزيرا للثقافة ورأى الرأي نفسه . اظن اننا بلقنا مرحلة من التعفن في معالجتنا للامور ، وان المثقفين غدوا تبعا للسلطة العليا في البلاد . فاذا كانوا يرغبون في مهاجمة الشعب البسيط ، فليفلتوا ذلك ، ولكن عليهم الا يمشوا في قولهم بان فرعون انسان كامل وان صاحب السلطة رجل كامل ومن عداه من الناس فهو رديء ، لان ذلك يحطم معنويات البلد فضلا عن انه لا يمثل الحقيقة . ولكنها كانت وسيلة ، وسيلتهم . كانوا يريدون ان يلقوا اللوم على النظام ولم يكن باستطاعتهم مثلا ان يهاجموا عبد الناصر .. لنقل انه في جميع الحالات كان عبد الناصر هو اوديب او هذا او ذاك من السلاطين .. الخ لم يكن باستطاعتهم ان يهاجموه ولذا هاجموا صلاح نصر مدير الشرطة او عامر او اي شخص آخر . ومضى الامر على هذا النحو حتى غدا مقرفا . وفي وقت من الاوقات اخذنا نشعر بان كتابنا المسرحيين يلعبون دورا غير صحي في الحياة الثقافية المصرية . ومن حسن الحظ ان هذا الامر بلغ نهايته ولم يستمر اكثر من عام او عامين عقب الهزيمة . ومنذ ذلك

هو الفريد فرج . من الناحية الايديولوجية من الصعب تصنيف توفيق الحكيم ، لانه انسان غير واضح الاتجاه . انه علماني . انه عموما اوروبي في نظريته للامور ولكنه بعد ذلك لا يهتم بالقضايا الاجتماعية . الفترة الوحيدة التي كتب فيها عن قضايا اجتماعية كانت فترة قصيرة فسي « اخبار اليوم » . وفي ايام الثورة فقط حين اراد ان يحرق البخور للثورة ، كما تعلمون ، حسنا نتحدثون عن المجتمع حسنا سنكتب عن المجتمع . وهكذا اصبح لدينا سلسلة كاملة من المسرحيات ذات الفصل الواحد تدعى « مسرح المجتمع » اي انه خرج عن طريقته الخاصة بكتابة احدى وعشرين مسرحية من ذات الفصل الواحد ونشرها في كتاب وقال هذه هي هديتي للثورة (١٨) . والان دعوني استمر في حياتي في سلام اكتب عن اساطيري وموضوعاتي ومواقفي النفسية . ولذا كان من الصعب ان تجدوا في مسرحياته شيئا من القضايا الاجتماعية . تجدون في احدى رواياته . « بنك القلق » فكرة الخوف ، الخوف العام في نفس كل انسان . القلق العام وهذا فقط . وقد كتبت قبل هزيمة ١٩٦٧ . هذه حادثة اخرى ترددتا فيها في نشر الكتاب واستمر ذلك مدة عام وانتم تعلمون السبب طبعاً ... ثم كان ينبغي ان يقرأها عبد الناصر نفسه ، واستغرق ذلك بعض الوقت قبل ...

(هذا نموذج من الاسئلة واجابات الدكتور لويس عليها . وهناك اسئلة اخرى ليست لها الاهمية نفسها ولذا آثرنا الاستغناء عنها ، وخاصة انها لا تغير شيئا مما قاله في محاضراته) .

(١٨) هنا تزوير آخر لطيف ، لان المحاضر وضعه في قالب درامي . فمسرح المجتمع صدر سنة ١٩٥٠ ، ولم يكن كله مسرحيات من ذات الفصل الواحد ، ففيه مسرحيات كاملة كاللص والعش الهادي ولو عرف الشباب . وجميعها مسرحيات الفت او نشرت قبل الثورة (م) .

الحين يمكنكم ان تقولوا ان مصر ليس فيها مسرح . كان موضوعا واحدا استهلكوه . كتبوا عشر مسرحيات وبعد ذلك لم يكن لديهم ما يقولونه . وهكذا اذا ذهبتم الى القاهرة اليوم فمن المشكوك فيه ان تجدوا مسرحية واحدة جديرة بان تشاهدوها . السنتان الاخيرتان خلتا تماما من اية مسرحية جيدة .

هذا يعطيكم فكرة عامة عن النثر المصري لا الشعر ولكن اذا كنتم تريدون ان توجهوا بعض الاسئلة او تناقشوا اي موضوع فانه لما يسرني ان اجيب على استلثكم .

نماذج من الاسئلة التي طرحت على المحاضر واجاب عليها :

١ - سؤال فيه لوم للمحاضر على موقفه من نجيب محفوظ ، واستيضاح عن توفيق الحكيم (لم استطع نقل السؤال لان السائل كان بعيدا عن الميكروفون)

جواب المحاضر : توفيق الحكيم قضية صعبة . لانه من ناحية التكنيك بالذات الاستاذ العظيم في المسرحية المصرية . انه استاذ هذا الفن الوليد . الكاتب الوحيد الذي تعلم منه شيئا من حيث الصناعة هو الفريد فرج . ولكن باقي كتابنا المسرحيين استفادوا من تيارات الريحاني . عندكم لطفي الخولي وسعد الدين وهبه ونعمان عاشور وهم كتاب كانوا يكتبون المسرحية الاجتماعية . الذي فعله الريحاني هو هذا : كان يقرأ مارسيل بانيول او جورج فيدو ثم يقتبس مسرحياتها ويطبقتها على الاوضاع في مصر . مثلا كان لديه قصة مسرحية عن مدرس ، مدرس بانس كان رجلا شريفا وكان يقن ان كل انسان في المجتمع ينبغي ان يكون شريفا لانه هو نفسه رجل شريف . اخذ الموضوع من مسرحية طوباز وطبقه على الحياة المصرية . وهكذا تجدون ان هذا الاستاذ العظيم في النفوذ فيل الفرنسي يقتبس (للمسرح المصري) . المصريون يحبون ذلك وجميعهم تأثر بالريحاني . الشخص الوحيد الذي استطاع ان يحاكي توفيق الحكيم الى حد ما وان يكتب ما يدعى بالمسرحية الادبية

ماركيوز

أو فلسفة الطريق المسدود

تأليف محمود أمين العالم

يعتقد المؤلف ، وهو واحد من كبار المثقفين التقدميين العرب ، ان الفكر العربي المعاصر فكر مازوم لانه يفتقد النظرية العلمية الواضحة والخبرة العملية المتنامية . و « في سعينا المازوم الى الوضوح الفكري ، الى التحرر الوطني والاجتماعي ، الى الوحدة القومية ، كانت تطل علينا بين الآن والآخر صيحات تزعم فسي نبراتها العالية نبوءة الخلاص . على انها لم تكن تفصل شيئا غير ان تضاعف من محنتنا ومن ازمتنا ... برجسون .. سارتر والوجودية ... الوضعية المنطقية والبرجماتية ... واخيرا تطل علينا الماركيزوية لتقدم نبوءة جديدة للحرية (...) ولكنها في الحقيقة تسعى لتطمس الوعي الصحيح بحقائق حياتنا ووقائع عصرنا ، وتدفع بفكرنا ونفصا لنا الى ما أزعجهم انه طريق مسدود . »

وهكذا يكون هذا الكتاب ادانة كاملة لفكر ماركوز ، وهذه الادانة قائمة على دراسة لاأثار ماركوز ومواقفه . وكما سبق لدار الاداب ان قدمت بعض آثار ماركوز للقارئ العربي ، من غير ان يعني ذلك بالضرورة تبنيها لهذا الفكر ، فانها تقدم اليوم نقدا لهذا الفكر بقلم مفكر عربي ماركسي ، من غير ان يعني ذلك بالضرورة ايضا انها تقر وجهة نظره ، هذه الوجهة التي هي قابلة حتما للنقاش .

صدر حديثا

قصيدة حُبَّتْ لِي «أيلول الأسود»

لا نريد ان نكرر خطأ الماضي
الجسيم : عدم العنف
- انجيلا ديفيز -

قلبي على الازهار الراحلة

ربما حملت هذه المدن الغائبة
طفلة خلف شباكها
ترتوي بالدموع ،
وتأتمد الشهقة العاتية ..
ربما حملت تحت نبض دهاليزها
أمرأة مثل امي
تدين البنادق ان ضمختها العباءات
بالبول
في زمن العرب ،
ترتاح للجرح بين الخيام ،
وتنهار أن لمحت خطوة هاربه ..
ربما كان لا شيء فيها سوى رسل
المسخ ،
والحكمة الكاذبه ..
ربما ، وأنا اليوم اصعد أسوارها
والصليب على كتفي ،
كنت فيها المسيح بدمغته اللاهيه
جثتها ، والخيام ردائي
وشهقات أطفالنا
نفسى ،
أرفع الشمع بالعنف ،
أسمعها صرختي الراغبه ..
(كان صدى المطر الساقط يرحل
في تربة « بيسان »
وضياء شموع غارقة في الطمي
الأحمر ،
يتبع في الليل خطى « إباد »
ودم يرسم في افق « ميونيخ »
الأغبى
صورة « رافاشول »
ودقائق ذاهلة
تنشد للعالم في رشاش صيني :

أيلول الاسود !!
أيلول الاسود !!

رحلت في الليل ،
وظلت خيمتي تحضن طفلي
تمص حلمة السراب
يا زرقة العيون ،
يا فراغها الآخرس في دوامة
الارهاب ..
مرارة المنفى معي
وفي جيوب معطفي مسدس
وحبنا غناب ..
رحلت في الليل ،
عبرت البحر وحدي شبعا
تعبت يا أحباب
وظل في سواد عيني رجاء
أن أحضن الشمس بأهدابي هنا
في مدن الفياض
لكنما حاصرني الجليد في ساحاتها
يا رحلة العذاب
وحينما وقفت في أحمرار نشوتي
نظرت حتى آخر الدنيا
تفجرت بالدم عيناى ،
يا فراغ زرقة العيون في «ميونيخ»
فاض دمي ،
وعانق الأبواب ..
(فارورة القبح ،
وقشرة الدمل في اللسان
وحاقنة الموت على الافق ،
و « كفر قاسم »
والجثث الخمس على موجات هذا
العالم ،
والاقنان
والدم يخدش الجدران

و « دير ياسين » التي تنام
في جماجم الاطفال ..)

حين تكلمت لامطار العرب
وقتل بقلبي ،
نفس القلب
احببت به وطني
وبه احببتك يا أمّاه
وظلتي يتعثر في سنتين ،
ونحن على الدرب ..

(غرف الغاز ،
وسرحان و« أوكاموتو »
والكلمات الممنوعة
والاكواخ ، واطفال العالم
وجماهير الصحراء المخدوعه
وزحام النسوة في الصالونات
وكلاب القيصر خلف شبابيك
« الميترو »
وبنوك العالم ،
والاعراب على عرفات
والصفقات السريّة ، والعرق
المسروق ،

و« جونا ف »
والاحذية اللماعة ،
والفتيات الافراخ على أرصفة العهر ،
وموسيقى الروك
والفيتنام الطفلة تبسم
للقنبلة التفاحة ،
و « البتاجون » ..)

أنا شاهد العصر ، قاتله الالف ،
لي ما أقول ،
وأفعل في طبقات المدينه ..
أنا شاهد العصر ، يالفة العنف ،
كنت نشأت على الملح ،

مات ابي في الثلاثين ،
جعت ،

تعريت بين المقاهي الحزينه
رحلت وكل المنازل مغلقة ،
والرفاق معي
نتهي في العبوات بين المطارات ،
من يعرف الزهرة الراحه ؟
انا شاهد العصر ، قاتله الالف ،
يا مطر الليل ،
موتي طريق الى الفجر ،
في رحم العاصفه ..

« عبرت من هنا .. الساعة
العاشره .. »
خطوتي تركل الثلج ،
« اعرفها .. كيف فرّت ؟ متى ؟ »
والاناشيد ترسم نهرا على « الالب »
منبعه « الناصره »
« عبرت من هنا ... »
وسأرجع يا جمعهم من هنا
ذات يوم ،
وقد حبلت بدمي طائره ..

قراءة في كتاب الكوايس

كان الله على العرش ،
وكان الاطفال يلوكون القيقح اليبس ،
والجثث الخمس على ارضه الغربيه
ترفع سبائبات من ثلج ،
تنهم البترول يضاجعه القيصر
في قيعان الرغبه ..
كان الله على العرش ،
وكانت ليلي خالد
تشرق بالملح على « الاولب » ،
وفي الصحراء
كان الاعراب يغنون :
(الله محبه) !!

حين رسمت على طاولة المقهى
رأس مليك
فاض الدم في « حصبيه »
وعصير نهود النسوة
في بيروت ..
سقطت في آبار البترول العربية ،
احلام الفقراء
وانتفخت خصية « كافور »

بموال الموت ...

كانت الليلة الرابعه
والرفاق يلوكون نتن الحلق
من الجوع
في « غزّة » اليافه
والخنازير في مخدع المليك
تبول على الاكلة السابعه ..

آه ! لو يتعرّى الجسد البارود
وتعانقه كفي
وتصافحه عيناى ..
آه ! لو يتعرّى
لخلعت العورة عن رأسي
واذبت البارود حساء ،
لصفار الاطفال ..
لكنّ الجسد البارود
هذا « الطورييد » الزاحف نحوي
وأنا الجائع من عمر الارض
يتنفّس في رأسي
ويفيض على دربي نهرا مسموم
هذا الجسد البارود
هذا الجسد الطورييد !!

المث حانة « رومه »
في الثالثة صباحا
القت بعد مخاض اليوم بقايا بطن
سقطت تحت الحمل العصري
منحت عطش الاسفلت الداهل
قطرات نبيد
وبطاقة مأمور الشرطة في « بنغازي »
كانت صفراء ،
كوجه ابي في منتصف الشهر ...

هي ذي قوات الحاكم جاءت
تهدر مذ غادرت القصر
ترفع نحوي قبضات التهديد :
- ماذا ؟

... اغنيتي !؟
- اغنية « قابلة » للتلحين
- لكن ياسادة ، لم اكتبها ..
- مولانا يطلبها
- اغنيتي لي وحدي
ورفاقي عبر بيوت الطين ..
لهدير الجوع يكركر في آذان الصم
اغنيتي يا سادة ...

- لا تنعم
سيوقّعها جلاّد القصر
على اضلاعك والرقبه
فتقدّم !!

من لحم الطالب ، والعامل ،
من لحمي
ولحوم رفاقي في دربي
اصنع بيدك الحمراءوين
أوسمة الشرف الكبرى
قلّدها كل كلابك في الحزب ..
لكن لا تنس ،
فانياب كلابك مهما انفرت
اقوى منك ومنها - مولاي -
ارادة هذا الشعب ...

كان العالم يرحل
في المأساة
وزهور الحرية في « ميونيخ »
تتفتح بين الجثث الخمس ،
وكانت شمس المائة مليون
تدحرج في منحدر الصلوات ..

اغنيه جيفارا الخالدة

مرحبا بك يا موت بين ألواني البعيدة
مرحبا بك حين تفاجئنا
في المطارات ، في الناطحات الجديدة .
مرحبا بك ما دمت
صوت أرفاق الى الآخرين ،
ستمّت أيدٍ عنيدة
وسيمشي رجال ، هناك ،
على وقع عزف المدافع ،
بين الضفاف السعيدة ..
مرحبا بك ، يا موت ،
هذي جنازتنا بينهم
تلتقي بالنداءات للحرب ،
والاغنيات الوليدة ..
مرحبا بك حين تفاجئنا
هوذا طائر النصر خلف الضباب
يفتني
على وقع رشاشنا والقصيدة :
مرحبا ..
مرحبا ..
مرحبا ..
الطيب الرياحي تونس

فے زمانا قصہ بقم

اجابتہ :
- عن اخره . بصوبه .
سألها وهو يستعد للخروج :
- تريدین شیئا ؟
- الان ، فقط ، كان ينظر اليها . اجابته وهي ترفع حاجبيها بمودة مبتسمة :
- لا . تعال باكرا .
اجابها :

- امرك . سأحاول . اذا لم يكن الاتوبيس مزدحما .
اقتربت منه منتظرة . كان يهم بالخروج . امسك بكتفيها . بكفيه ، بخنان ورقة . وقبل فمها . اوشك ان يطيل قبلته . تراجعت سعيدة ومرتعدة ، مبتسمة ، متوردة ، لامعة العينين ، قائلة :
- يا طماع .

ابتسم لها . ربت بكفه على خدها . فكر ان بيت الرجل حصنه وقلمته . مهربه الوحيد وشاطئه ، واحتة الصحراوية ، وجزيرته المنفية . فكر انه من اجلها يعيش ويعمل ، ومن اجل ولديه . بدونهم كان سيكون كئيبا ، وضائعا ومستوحشا . يبحث عن الانس حيث لا انس ، في الشارع ، والعمل ، والمقهى . لذلك يحتمل كل شيء ويفعل كل شيء ، كل ما لا يرضاه لنفسه ، او لغيره . وهو يفتح الباب اختطف منها قبلة ، من خدها . فضحكت ، ولوحت له مودعة . قالت ، واكتت قولها بعينيها :

- لا تتأخر .
قالها برغبة واضحة :
- سأعود بسرعة . بسرعة جدا .

فكر انه حين يعود ، لا يجد في روحه هذه الرغبة . فكر انه لا ينبغي ان يحدث له شيء ، حتى يكون لها وللولدين معاش طيب من بعده ، همس لنفسه : ربنا يستر . أخذ يهبط الدرج ، وسمع نكة مزلاج الباب ، وهي تدفعه برفق . فكر انها في تلك اللحظة فقط ، ستبدأ في العبوس . ستحس بأعمال البيت اليومية جبلا . احس بلوعة ، لانه لا يجد مالا ولا وقتا ليرفقه عنها . وعليه ان يسير في حياته بالحكمة .

- ٢ -

مد « شعبان » يده في جيبه العلوي ، وسل ورقتين من فئة

فتح « يوسف » الكومودينو ، وأخرج فرشاة ناعمة ، أزال بهاطبة الفبار الرقيقة التي تكسو حذاه ، وأعاد تلميعه بقطعة من الصوف ، ووضع الفرشاة وقطعة الصوف في مكانهما من الكومودينو ، وأغلقه . اتكا بكفيه على طرف السرير . غاصتا قليلا في وبر مفرش القטיפية الاحمر المنقوش بورود بيضاء وصفراء وخضراء . دبّت في مشاعره تلك اللحظة ، احساسات سعيدة . احس بالترف والدفء والنعومة . تذكر انه نام ليلة امس مكتنبا ، وهو يفكر فيما عاناه في نهاره . عندما التصقت به زوجته ، كان عناقه لها فاترا في روحه ، متوترا ، وعصبيا ، ولم يسترح بعده ، او يشعر بالرضا . احس بعدها برغبة ضعيفة في التقبوء . واغتاظ من نفسه بسبب هذا الاحساس ، فهو يحب راحتها ، وكانت متعطرة لاجله . احاطها بساعده ، وأسند رأسه الى كتفها العاري ، استنشق عبيره . قبله ، ونام . اغمض عينيه وحاول ان ينام . امسك بخنقه كابوس جثم على صدره . انتزع نفسه من وطائه ، ونسي معاله كلها . فتح لحظتها عينيه بقلق . حاول ان يظل مستيقظا برهة ، ليحرر ذرات جسده من هذا الكابوس ، لكنه لم يفلح . عاد من جديد ليدخل في الكابوس . ذات الكابوس الغامض المرق . لكنه نام . نام جيذا ساعات طويلة . سم الراديو ، وكره التليفزيون ، ولم تجد زوجته شريكا لها في مسرات الليل الصغيرة ، وكان الولد والبنت قد اغفيا ، فاقفقت « البساط السحري » وساد الظلام والصمت ، وتمددت الى جواره ، وادارت وجهها اليه ، ولفحته انفاسها الدافئة ، عالية ، ومضطربة .

وقف امام المرأة ليطمئن على هيئته . وجدها على ما يرام . ورأى نفسه وراء العيّن والملاحج موفور العافية . فكر ان النوم الوفير ترياق للبدن والروح . اعاد تمشيط شعره بفرشاة زوجته ، ثم بمشطه الابيض ، الضيق الاسنان . ورنا الى المرأة راضيا ، استدار مفادرا غرفة النوم . وجد زوجته بالصالة . أعدت له أقلامه ، ومشطه ، وحافظته ، وبطاقته العائلية ، ومفكرته الخاصة التي لم يكتب فيها شيئا . تركتها له على منضدة « السفرة » أخذ يضعها في جيوبه بعناية ودقة . سألها :

- خرج الولد والبنت ؟
اجابته مؤكدة ، ومبتسمة :
- ياه . من زمان .
سألها :
- شربا اللبن ؟

العشرة فروش ، واعاد الباقي الى مكانه من جيب القميص ، وشد سوسته الجاكت الاسود الى اعلى . وجلس ليفطر . امامه كوب من الشاي الثقيل المغلى ، الزائد الحلاوة ، وطبق من الفول المدمس الفارق في الزيت ، وورفيان من الخبز الاسمر . جاءت زوجته برأس بصلة . اخذها ووضعها على حافة المنضدة العارية فوق قائمها الخشبي . ودقها بقبضة يده ، فتفسخت تحت ضربته . تناولت زوجته الورقتين من امامه ، وصرخت :

- عشرون قرشا ؟

اجابها ببرود وسخرية :

- مصروف اليوم ! هه . يعجبك ؟

قالت محتجة :

- لا يكفي ياسى شعبان .

اجابها مؤكدا :

- يكفي يا بنت . غدا ، وعشا .

قالت صارخة :

- لا تقبل بنتا !

واضافت :

- هيه . والفطور ؟ عليك ؟

نبر ساخرا :

- هم . ليه ؟ مختوم على قفاي . مثل كل يوم ، يا بنت ، فاهمه .

عادت تصرخ :

- لا تقبل بنتا . هه . ترضى ان اقول لك : يا ولد ؟

صاح بها :

- تجعلين رأسك براسي ؟ ااه ؟ انظري .

واضاف بقسوة :

- طيب . لا تزعلي يا امرأة .

صرخت :

- لا تقبل امرأة . انا ام عيالك .

اجابها :

- طف . تجلسين مستريحة ، بلا شغل ولا مشغلة . لا يقرضك

الركاب والزحمة ، ولا صاحب التاكسي وعساكر المرور .

قالت محتدة :

- وماذا افعل لك ؟ انت رجل . لست وحدك الذي تشقى .

واضافت :

- ماذا بوسعي ان افعل ؟ كل شيء ارتفع سعره .

واضافت بحزن :

- حتى الكلمة الطيبة !

وصمتت لحظة ، ثم قالت بمتاب :

- بالليل كنت سكره . والان . اصبحت بنتا ، وامراة .

قست ملامحه في وجهها . قال :

- تمثّين علي يا بنت .

قالت في اسى :

- يا حسرة . بماذا امن ؟ لا اشتغل . وليست ورائي عزبة . لكنني

اذكره فقط . واضافت مؤكدة :

- اريد خدمتك . وتربية عيالك . وليتني اعجب !

رق لها قلبه . اوشك ان يقول لها كلمة طيبة . خشى ان تنتهز

فرصة ضعفه وتركبه . صرخ فيها :

- كفى عن الزن . فارقيني . دعيني اطفح اللقمة .

نظرت اليه بحقد . ذهبت الى الغرفة المجاورة . لم تقل له كلمة

احتجاج مما تقوله له كل يوم . يدرك ما تفكر فيه الان . تعاسبه

في هذه اللحظة ، في قرارة نفسها ، على ما يكسب . لكن ، كيف

يعمل سائق تاكسي بدون سجانر ، وانفاس عامرة ، واكواب من الشاي ،

ولعب الورق ؟ معتوهة هذه المرأة . لماذا يعيش اذن ؟ ليدور كالثور ،

مغمض العينين ، في الساقية ؟ تتزوج الواحدة منهن رجلا ، فتمتدح انها قد اشترته ، وصار عبدا لها . في قرارة نفسه ، يشعر انه غير عادل . فذلك هو بيته . صرخ :

- الله يغم صباحك . جاونك البلاوي !

لم تجبه بكلمة من داخل غرفتها . لو اجابته لاستراح ، واعطاها ورقة اخرى . اضاف قائلا ، وهو يقفر ، ضارباكل شي امامه ، بظهر كفه وساعده .

- نطفحه !

اندلق الشاي والفول ، وتدرجت البصلة المتفسخة على البلاط ، واندفع خارجا من باب البيت ، دون ان يفلقه .

- ٢ -

فتح « يسري » نافذة غرفته الخاصة ليطمئن على الجو . بهره الضوء في الثامنة صباحا . راح يملا عينيه من صفاء يوم ربيعى مشرق . فكر ان الوقت ما يزال مبكرا ليذهب الى عمله بالجريدة . انمطف ليخرج الى الصالة ، ويرى حال بيته . شدة الضوء اللامع الاسر ، المنعكس على زجاج النافذة ، من جانب العين . احس بأنه سعيد ، سعيد حقا ، بعد هربين من مواجهة نفسه في ليلة واحدة : سكرة معتدلة ، ونومة مريحة عميقة . توقف . عاد الى النافذة . رنا الى السماء الزرقاء الصافية . فكر : لا شيء اجمل من الطبيعة . حدث نفسه انه من المتع ان يكون الانسان موجودا ، مجرد وجود ، يجد ضرورات حياته ، ويعانق هذا الضوء الباهر . يستسلم له بمينيهوروحه بكل حواسه ، لا يحمل مع همومه الخاصة هموم البشر .

قرر ان يذهب الى الكازينو على النهر يستمتع بالخفزة ، والماء والوجه الحسن . ربما يجد في نفسه ، وهو على الكازينو ، رغبة في كتابة قصة . سيحاول ان يتغلب على نفسه ، في هذه الصحوة بعد فئجان من القهوة ، وحبتين من الاسبرو . تجربة اكثر من قصة كامنة في روحه . يعرفها ، تأتيه في صور ممزقة ، من قاع الصمت في داخله ، من مدينة عالية الضجيج ، ولكنه يحس بها مخنوقة ، بلا روح . تنتفض للحظات في وعيه ، ثم تهمد . لا يجد في نفسه رغبة لان يكتب . يبرر لنفسه دائما ، انه لا يجد ، في تجربة منها ، التعبير الصادق الذي يريده . هجر عمله كمهندس ليكون كاتباً ، رمى الفرجار ، واحتفظ بالقلم . قالت له زوجته :

- انت مجنون . تصيع مستقبلك ، وتصنعنا معك .

قال لها :

- الهندسة فن . والكتابة فن . هندسة ايضا ، ومستقبلها عظيم . فيها أجد روحي ، وضميري ، ورسالتي . منحني الله موهبة . كيف اخنقها بيدي ؟!

نبرت ساخرة . وقالت متعديّة :

- سنرى . انت حر . سوف تندم .

كان يظن ان بوسعه ان يكون كاتباً فقط . اضطر ان يعمل في الجريدة ، مجرد صحفي ، لا يحتاج الى اكثر من ان يكون كاتباً من الدرجة الثالثة او العاشرة . برر عمله لنفسه ، انه يجد به الفرصة لضرورات الحياة ، وللوصول الى قارئه . قال له صديق طويل اللسان ، على مقهى العشب ، والفشل ، والضيق :

- لقد انتهيت ، وانتهى امرك . اضعمت موهبتك بنفسك . تكتب طقايط ، واقاصيص كالنكت . ترد على البريد ، وتثير الضجيج بمقالات المناسبات . لكن ، اين انت ؟ اين الوعود التي كانت تبشر بها قصصك الاولى ؟ وضعت رأسك في الغيبة بيدك .

- لا مفر للكاتب في بلدنا من العمل ليعيش . في زماننا . انت تعرف ذلك .

ساله بحدة :

مجرد وجوده ليوم واحد ، يأكل ويشرب ، ويلهو وينام ، حتى لو سحق غيره ، او اولاده ظهره . يجد نفسه آمنا اذا استسلم للتيار ، اذا لم يقل : لا ، اذا قال دائما ، للجميع : نعم .

شعر في قرارته بالتحدي . بالقدرة على تحدي الدنيا ، والبيت ، وزوجته ، ونفسه ، أخذ يدس ادوات حرفته في حقيبته : الاقلام ، وعشرات من الاوراق البيضاء . جذب سوستة الحقيبة فاعلقها . فكر : اكثر من مرة يتخذ هذا القرار . يندفع بكل الرغبة . ثم لا يحدث شيء يذكر . لا ينجح ابدا في ان يكون نفسه ، ان يكون صوت الآخر الذي يريد ان يسمعه . ادمن الفشل . يشعر بنفسه عاريا بلاقناع . عاريا اكثر مما يمكن ان يراه او يعرفه اي احد ، حتى زوجته .

اندفع خارجا من غرفة نومه ، التي هي مكتبه ومكتبته . فكرفيما فيه كل يوم : ان يراقب ما يجري في نفسه ، في بيته ، في خارج بيته ، ثم يجلس الى اوراقه اخر الليل ، ليعرف ماذا يحدث ؟ لماذا يحدث ؟ وجد زوجته جالسة تتصفح مجلة نسائية تافهة . لم تذهب الى العمل . ربما كانت تشعر بالمرض . رفعت عينيها اليه بحياء . لم تبسم له ولو مجاملة . لم تنهض لسؤاله عن اي شيء ، او لوداعه . سألته فقط :

- ستخرج ؟

تعرف انه سيخرج . لماذا تسأل اذن ؟ لم يجبها . سألته مستنكرة :

- لماذا تشغل ملابسك ؟ الدنيا ربيع ، والجو صاف .

غاظه سؤالها . اجتهد ليظل باردا . قال :

- الجو متقلب . من يعرف ؟!

واضاف :

- مريضة ؟

- لا .

- لم تذهبي الى العمل .

- قرفانه !

- استريح .

نبرت مبتسمة وساخرة . قالت :

- هه . استريح ؟ متى ستاتي بسخان ؟!

اوشك ان يسب ويلعن . لكنها عادت تقرأ . رمت قنيتها الزمنية وتركته . ظل متوقفا عن الحركة . هذه المرأة قيده . فكر : هي الاخرى مقيدة مثله . للمرة الالف ، طبع موقفها الحايذ في ذهنه . فكر انه لا وقت لديه من اجلها . عليه ان يجد نفسه أولا . اللحظة لا تكفيها الان . لا تكفي لمواجهة حياء اصم واعى ، صنعتها آلاف اللحظات الفاترة . آلاف الاهمالات . الاف الساعات التي يقضيها وحيدا بدونها ، حتى في داخل البيت . فتح الباب بغير رفق . اندفع من فراغه ، حانيا رأسه ، حتى لا تصطدم بسجافه العلوي . تذكر انه لم ير ايا من اولاده ، منذ ثلاثة ايام . اغلق الباب خلفه بشدة ، انزعج هو منها . فكر انها الان تسبه . تدرك خديعة كونه كاتباً .

- ٤ -

دقت اجراس الخطر على جانبي المزلقان . اخذ الجرسان يدقان بالتبادل على الجانبين . وفوق العمودين راحت اربع عيون حمراء ، تتبادل اضاءة الخطر ، مع حركة الجرس البنولية التي لا تراهها العيون . بين الضوءين ، والدقتين ، مدى زمني موقت بجزء من الثانية ، يطرق اذن المقبل من بعدين ، فيصنع رنين منغمين ، يثقبان كيانه برتابة متوترة .

توقف « يوسف » امام المتجر . صعد حافة الرصيف ، ووقف ينتظر اشارة المرور ، ليأخذ في عبور الشارع الى الرصيف الاخر ، المقابل . ثم ينطفئ بسرعة ، مع الرصيف ، الى محطة الاتوبيس . لحظ

- لماذا هجرت اذن عملك كمهندس ؟! اهه ؟

- انني احاول ان انقذ ما يمكن انقاذه ، وسط عملي كصحفي .

الامر نفسه كنت ساواجه . وافعله ، مع عملي كمهندس .

- هذا واضح . انقذت كثيرا فعلا !!

قالها بجذ بالغ . ثم انفجر ضاحكا . فابتسم الآخرون . وقال مؤكدا :

- كان بوسعك ان تنقذ اكثر ، في عملك الاول . هذا رأيي .

قال له :

- المسألة ليست في العدد . المهم المستوى ، والنوع . الكيف لا

الكيم .

اجابه مؤكدا :

- تماما . هذا ما قصدته . اسمع افضل ما كتبته وانت مهندس .

الان ، انظر الى نفسك .

ثار في وجهه . هاجم شخصه . قال :

- هه . وماذا تفعل انت ؟ ماذا كتبت في كل حياتك ؟ قصة ؟ مجرد

قصة واحدة ! وتجلس لتفتي ، وانت بلا زوجة ، وبلا ولد ، وعاطل

بالورثة ؟!

في قدراته يدرك انه ينتهي كتاب . تروغ التجارب من يده ، حتى بعد ان يسجنها بالكلمات . كل مرة يكتشف انه لم يفعل ما يريد . بعد . لم ير شيئا واحدا على حقيقته . لم يفلح ، بعد ، في الوصول الى المعنى الذي يريده . معنى الشيء كما هو ، لا كما يراه في لحظة موقوفة ، متغيرة ، هاربة . يكتشف قارئه دائما شيئا غير ما اراده . ربما اشياء عدة ، متناقضة ، لم تخطر بباله . يمتدحون مقدرته احيانا ، لكنهم يلومونه في النهاية لانه لم يعبر عن روح العصر ، عن معنى ما يحبونه ، لا ما يتخيله . يفرق نفسه في الوان من الهرب : ينام كثيرا . يأكل اكثر من طاقته . لا يكف عن الحركة ، والعلاقات الرتيبة العديدة ، والتواجد في كل اماكن التكدس ، وقتل الوقت ، والضحك الهستيري . يشرب حتى يفقد الذاكرة . يهجر البيت اياما الى اول فندق . يحس ان الكل يحسده ، يرثيه ، يتأمر عليه ، يمدح فشله ، يشوه نجاحه . يستدرجونه بالعيون ، والكلمات ، ولسات الايدي ، فيقع في الشرك : يحسد ، ويتأمر ، ويرفع صوته ، ويجري وراء كل قرش . احترف الفن . صار كاتباً عمومياً امام محكمة او ميناء . يكتب حسب الطلب ، بالمقاس ، والمواصفات . تاجر بالكلمة ، لينجح ، ليرتزق . اضاع نفسه ، ويضيع الناس معه . يستقل ثقتهم بالكلمة ، يبول في رؤوسهم بعثه . يقول لهم ما لا يقوله لنفسه ، ما لا يوح به لسمراته . ينتحر ببطء . لكن . ماذا يفعل ؟ ماذا بوسعه ان يفعل . سوى ان يستمر في هذه المهزلة ، او ينتحر ؟ مجنون اذا حاول ان يكون نفسه . ينتحر فعلا اذا رفع صوته .

هم ان يضرب المرأة برأسه . يعرف انه قد صار عاجزا حتى عن تنفيذ هذه الرغبة . عنة النفس اصابت جسده . عنة الجسد تدمر روحه . سال نفسه : لماذا تحيا ؟ لم تخطئ بين ان تكون موجودا كحيوان ، وحيا كالانسان ، الانسان ، لم تصبح خارج البيت وحشا له اتياب ومخالب ، تنساب بنعومة الثعبان ، وتنسل بلزوجسة المتافق ؟ لم ؟ بحجة البيت ، والدفاع عن النفس ، وعن الحاضر والمستقبل ، هه . لم تركت عملك كمهندس اذن ؟ اية تضحية تقوم بها من اجل غايتك ككاتب ، غاية كل كاتب ؟ تبوء مهموما مع نفسك ، كثيبا في بيتك ، ضائعا بين الناس . فكر : شيء ما قد مات في روحه ، يدرك الكارثة الراهنة ، يرى مظاهرها حوله . لماذا يبعد ؟ هذه المظاهر فيه هو نفسه . يعرف سرها ، ولا يجد منها خلاصا . يجد نفسه سعيدا ، اذا استطاع ان ينقذ شيئا ، اي شيء من مركب يفرق . قصة يكتبها كما تيسر . جنيتها طائرا يمسك به قبل سواه . كلمة مجاملة يجود بها صديق ، في صحيفة ، او في لقاء بالقهى . يجد نفسه رابعا ، اذا استطاع ان يحتفظ بوجوده حيا ،

انابيب البوتاجاز ملقاة على الرصيف الاخر بمواجهته . تشكل تلا من الاسطوانات . فكر ان الموت ممعا في جوفها . توقفت امامه السيارات ، في انتظار مرور مترو حلوان . واخذ المارة يعبرون الطريق من امامها . تعجب لانهم يفعلون ذلك بينما اجراس الخطر تدق . عيناه غائمتان ، شاردتان ، تريان كل شيء حوله ، ولا تعيان واحدا منها . فكر انه بعد ان يمر مترو حلوان ، قادما منها ، او من باب اللوق ، ستتوقف الدقات والضوء الاحمر ، وينفتح له المرور . فكر انه يشرد دائما سارحا مع آلاف الاشياء الكبيرة والصغيرة . لذلك يسير بنظام مرسوم . يتوقف حين يرى الضوء الاحمر ، او يسمع دقات الاجراس . لذلك يظل حيا من اجل بيته وزوجته ، وولديه في هذه المدينة الصاخبة المزدحمة . يحس كلما نزل الى الشارع ، بدوار خفيف ، وطنين في اذنيه . يحس برغبة في الجلوس ، والتمدد الى جوار الحائط . لمحت عيناه عناوين الصحف السوداء والحمراء ، تتحدث عن الحرب والسلام ، في وقت واحد ، ككل يوم . لم يسع بالتحديد ماذا نقوله كلمات العناوين .

سمع دوي المترو قادما . احس به يملأ الفراغ امامه . توقع ان يراه مقبلا من باب اللوق ، يملأ المشهد امامه ، بادئا من نقطة صغيرة مفاجئة ، مقتحما المكان بسرعة خاطفة ، داهما اللحظة كالومضة ، يخنقها في وعيه كالموت الفجائي . يسمي اهل فريته هذا الموت داء النقطة . يسميه اطباء في هذه المدينة السكتة القلبية . على غير ما توقع ، جاء المترو من خلفه ، قادما من حلوان ، والمادي ، وماري جرجس ، ودار السلام . احس بالفجعة في تقديره . اخذ يقرب جانب العربات ، يلحظ دويها المصم ، المترج بدقات الاجراس ، واصوات الموتورات ، وهو يفكر ان الصوت يسبق مصدره . لذلك ظن المترو قادما من الاتجاه العاكس . من المترو . ابتعد سريعا واختفى . وظلت الاجراس تدق .

نظر الى ساعته : التاسعة الاخس عشرة دقيقة . فكر : سيركب الاتوبيس ، ويصل الى عمله في باب الحديد ، في الموعد المحدد ، ويرقب من النافذة ، قبل ان يجلس الى مكتبه ، رمسيس الحجري الخالد ، وهو يبول على وجه المدينة ، من قدميه ، ويفرقها بخير عميم . فكر ان عليه ان ينتظر مرور المترو القادم من باب اللوق ، ويرى وجهه المقتحم يسد كل شيء ، يفرقه بالعدم ، يرج كيانه بلحظة رعب عيفة وخاطفة ، قصيرة وابدية ، ساحقة ومربحة ، شدت عيناه ، الى الجهة المقابلة . سمع الدوي خلفه . سر بظنته الى ان الصوت يسبق مصدره ، جهد في داخله حتى لا يستسلم لافراء الصوت المخادع . علق عينيه بالجهة المقابلة ، ليرى وجه المترو الذي لا يأتي . فكر : سيذهب الى عمله الاخر ، بعد الظهر ، من اجل مطالب البيت التي لاتنفد . مع ذلك فهو مدين . مرتبه ينمو كما كان ينمو مرتب الاباء والاجداد . والاسعار ترتفع وترتفع عاما بعد عام . آباءه كانوا يشربون من اباريق الفخار الباردة في هواء الليل . وهو لا بد ان يشرب من الفريجدير . وهي لا بد ان تخطئ ثيابها عند احسن خياط ، كجاراتها . ما الذي يجعل ذلك ضروريا ، حتى يعمل من اجله اربع ساعات اخرى بعد الظهر ؟ تخرج صديقه كمال ، زميل دراسته في الجامعة ، بتقدير مقبول ، ولم يجد عملا . طرق كل سفارات الامارات العربية . تعلق ، في النهاية ، بعربة سفير . احاط الحاجزين الزجاجيين بذراعه ، وطوى عليه ساعده ، وذراعه الاخرى تمد طلبا للعمل . رجا ، وتوسل ، وبكى ، ورفض ان يدع العربية . حتى اخذ منه رجل المعجزات الورقة ، والعربة سائرة بهما ، وسافاه مطويتان الى فخذه حتى لا تاكلهما المعجلات . كتب السفير على الورقة بالموافقة ، فقفز مبتعدا عن العربية ، تركها سائرة ، وراح يتدحرج بيدلته على اسفلت الطريق . اوشكت عربة قادمة ان تدعهم ، لولا ان فراملها كانت قوية . اشترى سنواته القادمة بلحظة ذل . باع سنوات تعليمه بقطعة ارض . وبيت من الطين ، وزوجة لا تميز العجوة من الطوب الاحمر .

انتبه فجأة ، قبل ان يستعد ، على وجه المترو يسد الفراغ امامه . ارتعد قلبه . انسد نخاعه بظلمة مفاجئة في مؤخرة راسه . استسلم

للحظة . عيناه ترقبان تتابع عربات المترو . تحسان ، في المؤخرة ، بالوان السيارات الوافقة تنتظر . سجن اتحسني نفسه ، في عاصمة النفط الصحراوية ، انتهي عشرة سنة ، مع زوجته وولديه . اقتصد ثلاثين الف جنيه . هكذا حكوا - قال لهم انه حين يعود سيشتري كل اراضي عمه ، ويجلس على حافة التربة ، ويدلي ساقيه في الماء ، ويمزق شهادته في الهندسة . رفض ان يتزوج ابنة العم الدميعة ، واغترب ليسحق هذا العم بماله ايضا ، كما سحقه . اركب زوجته وولديه وماله ومقتنياته المدهشة الطائرة ، وعاد الى عمله ، ليسلم ما لديه من عهدة ، ويلحق بهم في الغد . مات وهو جالس في السيارة ، في طريقه الى المطار ، مات دون ان يدري السائق بموته الا عندما توقف . ما الذي فتله اذن ؟ فرحة نصره الخاص ؟ ام نفاد طاقته ؟ ام خوفه من فقر اخر يخيه الزمن ؟

وعى ان المترو قد مر اللحظة . توارت خلفه اخر عرباته ، تاركة وراءها ، على الجانبين ، هزات في باطن الارض ، ودقات من الفجار . عجب في قراره لان الاجراس ما تزال تدق . يسمعها . لان السيارات امامه تأخذ في العبور برغم دقات الاجراس تمنى ان يوانيه الحظ ، ولو بالظلمة ، ولو بالف ميتة وميتة ، ليرفع عن كتفيه عبء البيت ، والوسط ، والمظهر . ليطمئن على مستقبل الزوجة والولد . فكر ان الكل قد اصيب بسعار المظهر ، بالرغبة في مزيد من ريش العصر والآلات المنزلية . تم يعد في اميون سوى اتخسد ، في القلب سوى الحرة ، في حركة الايدي سوى انطمع واللهفة ، في الاصوات سوى الصراخ والسياب ، والضحكات الناعمة ، والشفاه اللثوية ، والاعناق مطوفة بالياقات المنشأة . انتبه فجأة على اتوبيسه يمر امامه ، قادما من السيدة . وعى انه كان يقف بلا مبرر . ان الطريق كان مفتوحا له ، مطلقا في وجه السيارات التي فتح لها الطريق قبل لحظات . توقفت في اذنيه دقات الاجراس . فرغ لان الوقت يمر ، ولانه سيصل الى عمله متأخرا ، وسوف يجد رئيسه بانتظاره ، معقود الكفين وراء ظهره ، يمن عليه بكلمات كالخناجر :
- هذه المرة سماح ، في المرة الثانية يا سيد يوسف . .

اندفع عابرا الطريق . سيطر على جسده ليروغ من العربات المندفعة ، المتجاوزة ، لتسبق احداها الاخرى . مرق من امام سيارة ، افلت منها بقدميه . اوشك ان يشب في فقرة الى قاعدة عمود الجرس الاخرس الاسفلتية . اقتحمته سيارة مفاجئة ، قبل ان يصل الى هدفه . طار امامها وانطرح . اصطدم راسه بحافة القاعدة الاسفلتية . دق الفم دما في ذات اللحظة التي ارتجت فيها السيارة بالفرامل المشدودة فجأة ، وهي تتوقف فوقه ، وتراجع محطة فكه الاسفل ، وقاع الجمجمة .

- ٥ -

التفت كل المارة الى ضجة الحادث . توقفت السيارات وعجلاتا تزيق بشدة . ران صمت مفاجيء على الشارع لثانية . اقبل يسري مسرعا من باب العمارة ليرى ما حدث . توقف مع الاخرين حول الضجة . انفتا الصمت فجأة بالترجم والخوفلة . غادر السائق سيارته مصفر الوجه . ناحت ابواق السيارات ، داعية بعضها للحركة . تطلب من الجمع الابتعاد عن جانب الطريق لتمر . راح الكل يقدر مدى خطأ القتييل ومسئولية السائق . صاح العامل الذي يدفع عربة الموت بساعديه ، يحمل انابيبه على كتفيه :
- الاسعاف يا عالم . الرجل يموت .

لم يتحرك احد . اكتفى الكل بالمصصة والحوقة . واصلوا مسيرتهم شرقا وغربا . عاد العامل الى عربته . اندفع اخر ليلحق بالاتوبيس . رأت الحادث خادمة من شرفة عالية . عادت بعد لحظة واسقطت ملادة قديمة من الشرفة . جاءت سيدتها اليها واخذت تصيح في وجهها . ارجح الهواء الملادة حتى سقطت متهاوية فوق قضبان المترو . تحرك شرطي المرور مفادرا موقفه على الجانب الاخر ، عند عمود الجرس . اخذ الملادة وغطى بها الجسد الذي يتنفذ باحتضارة الموت ، في صدمة عصبية مرعدة . صاح التاجر في وجه صبي ورشة

اصلاح السيارات :

- التليفون عطلان .

عاد الصبي يقول :

- الرجل يموت . الاسعاف .

اقبل يسري . قال للتاجر :

- ارنسي .

قبض التاجر على التليفون بكفه ، واخفاه بسرعة داخل رف بمنضدة البيع والشراء ، وهو يقول :

- قلت لكم : التليفون عطلان . الله يرحمه . مكتوب عليه .

وجد يسري نفسه متبلدا ، غير قادر على ان يفعل شيئا ، بارد العقل ، وملتان القلب . نظر اليه بغير حياد ، مجرد نظرة ، وابتعد عنه . سمعه يقول لنفسه صارخا :

- ماذا يريدون مني . سيأخذوني في سين وجيم : ماذا رأيت ؟ كم كانت الساعة . قل لنا ما حدث هه . ها هو سلك التليفون حتى تستريحوا .

التفت يسري نحوه . رآه يجذب فعلا السلك من الحائط ، وهو يقول مكملًا :

- تعال لتشهد امام وكيل النيابة . تعال المحكمة . انتظر حتى ينادي لك القاضي . تأجلت الجلسة . نفلق المحل اذن . ووزق الميال ، ماذا افعل فيه ؟!

وقف يسري على افرز الرصيف يرقب ما يجري حوله . فكر : ليس بوسعه ان يفعل شيئا . يقف الشرطي ليعبد المارة الذين لا يتوقفون اكثر من لحظة ، لينظم المرور الذي يضطرب ، ليسب يرتابة ، وبدون انفعال حقيقي ، القائل والقتيل ، ويلعن يومهما العكر . يطسل السائقون من نوافذ سياراتهم ، وابتواقهم تزعق ، لحظة خاطفة ، ثم ينتبهون الى الطريق . يحوقلون . يترحمون . يسب المارة السائقين واصحاب السيارات . يسب السائقون واصحاب السيارات المارة . فكر يسري : ليس بوسعه ان يفعل شيئا . الاشياء تحدث خارج وعيه ، وتقف دونها قدرته عاجزة ومشلولة . في قريته ، يكفي ان تظير شرارة بنار حريق ، ليسرع الكل وراءها ، يميئوا فيها الموت . يرتجفون بالنجدة في لحظة الخطر . منذ سنوات بعيدة لم يره الناس في قريتهم . لم يذهب اليها منذ دهر . فكر : ربما لم يعودوا ، هم الآخرون ، يكترون لشئ ، غير انفسهم ، وبيوتهم ، مثل هؤلاء الناس . المدينة تصيب القرية بمدى ادائها . ومن هو في الاسفل يقلد من في الأعلى . لم يحدث العكس ابدا . حدث نفسه بصوت مرتفع ، في قاع صمته : ما الذي يحدث حولك ، لك ، ولهم ؟ كم انت غبي وابكم !!

توقفت امامه سيارة تاكسي . اطل وجه شعبان من نافذتها . فكر انه قد سمعه وهو يحدث نفسه . فتقدم اليه لينقذه . قال له السائق وهو يتسسم :

- تاكسي ؟

بدا له السائق مفتوح العينين والفم . انحنى دون ان يشعر ليتركب . فتح له السائق باب المقعد الخلفي . لكن يسري كان قد مد يده ، وفتح الباب المجاور لمداد التاكسي . نظر الى اعلى في لحظة خاطفة . رأى زوجته واقفة ترقبه من الشرفة العالية . انسل الى داخل العربة ، وجلس . اغلق السائق الباب الذي فتحه . مد يسري كفه وادار مفتاح العداد كأنه على عجل . امسك السائق بمجلة القيادة قائلاً :

- الى اين يا سيد ؟

سيد ؟ قل : ايها المبد ! فكر يسري متحيرا : اين يذهب ؟ انتبه الى انه قد ركب سيارة . دهش لانه لم يجلس في مقعدها الخلفي . حاول ان يعرف اين سيذهب . فكر في الصحيفة . جهد ليتذكر اسمها . جهد ليتذكر عنوانها . صاح شرطي المرور بالسائق . هدهده باخذه مخالفة . انطلق السائق بسيارته . يعرف هذه الحيرة تصيب بعض

ركابه احيانا . قال يسري للسائق :

- سأقول لك فيما بعد . سر انتبنا .

- محسوبك شعبان ..

اخذ شعبان يتكلم بانفعال . وجهه تتردد التفاتاته بين يسري ، وبين المرأة الصغيرة ، وبين الطريق امامه . راح يسري يأخذ معه ويعطي ، كلاما في كلام . يكتشف يسري انه يقول بلسانه غير ما يدور في نفسه . لم يقصد ذلك . صاح يسري محتجا :

- ماذا حدث للناس ؟

- على رايك . اخرها قطعة فطن !

- تكن ، هذه الايام التي نعيشها ؟ نضع في اذاننا قطنا ، على

اعيننا نظرات سوداء ، سوداء !

لمس يسري نظارته السوداء . قال له شعبان :

- انا اقول لك . انا مثلا ، انا وامراتي ، وانا وصاحب هذه

العربة .

تقافزت الى راس يسري مشاهد متناثرة . تبدو له اللحظة فقط مربعة : لم يلف ساعده حول زوجته منذ شهر . وهي تقول له : لا نفس لي . هو يقول لنفسه : بركة يا جامع . خبر في صحيفة ، يعلن موت تاسع عالم في شهر واحد . لم يزعمر اكبر هؤلاء العلماء سنا عن الاربعين . احبهم سقط في الطريق بذات السكتة القلبية ، وحملوه الى المشرحة . لم يعرفوا له بيتا . اوشكت جثته ان تصير مسرحا لشارط الطلبة . اكتشفه فقط مأمور سجن ، كان الميت قد شرف سجنه عدة اعوام . اكتشفه بقانون الصدفة . في البنك ، وقفت الارامل مبتهجات ، يصرفن المعاشات ، يصففن اللبان ، يرتدين الملابس الملونة ، تنوح منهن روائح البودرة والانونة والعمود ، برغم حداثة العهد بالحداد . عناوين الصحف حمراء بلون الحرب ، سوداء بلون الانتظار ، والايام الهامدة ..

كان شعبان ما يزال يتكلم . يقول في النهاية ، يسمعه يسري ، اللحظة ؟

- .. كما لو كان الناس مضرين : اضراب يعني : لا عمل . ولو كان هناك عمل بغير رغبة . ليس هناك اذ او عطاء . لا احد يفهم عن احد . انا مثلا انا وزوجتي كما قلت لك ، اعرف انها على حق . لكنني لا استطيع ان افعل لها شيئا . فقدت القدرة على السيطرة على نفسي ، اعرف الصواب من الخطأ ، والابيض من الاسود . لكن . هل تفهمني ؟!

ترك يسري السائق يتحدث . طوى قبضته على حافة النافذة المفتوحة . وضع ذقنه فوق هذه القبضة . حدث نفسه انه يعرف الان بالمصادفة ايضا ، قانون الطفو الذي اكتشفه ارشميدس في قلب حمام . فكر : هذا الاضراب بلا صوت ! هذه الحركة بلا حياة ! هل يجد شجاعة الروح ليكتب ما يحسه الان ؟ ام يخشى ، في لحظة الجلوس الى اوراقه البيضاء ، ان يجرح في نفسه مؤامرة الصمت .. ان ينشر اصداغ العرافة ، امام الميوس ، وفوق الرمال .. ان يقول تلك الاشياء القبيحة والمخيفة ، التي جرت العادة ، الا تكتب على الاوراق ، مع ان العين ترى ، والاذن تسمع ، والعقل يعرف ، والشفاه تهمس وتتمتم ؟

صاح بالسائق فجأة ، وعيناه تلمعان :

- اذهب بي الى شارع جلال .

تخيل نفسه يهبط من السيارة ، يقف خطيبا بين الناس . يصيح بهم : « انقلوا ارواحكم . انقلوا اطفالكم » . فكر : سينظرون اليه في بلاهة . فكر : من اليسير ان تتكلم . من الممكن ان تتكلم . من السهل ان تريد . لكن المشكلة ، هي في ان تفعل ما تقوله ، ان تنفذ ما ترغبه . صاح بالسائق فجأة :

- لا . اسمع . عد بي الى البيت .

سليمان فياض

القاهرة

قضايا الأدب والآداب

بطاقة تهنئة الى « الآداب »

بقلم فرانسوا باسيلي

ان تلذذنا بالحزن على عاهتنا ليس الا جزءا من العاهة .
هل سنقسم من حزينان حائطا لتستند عليه رؤوسنا
وتبكي ؟

خير منع عدد « الآداب » يستحق فرحا خاصا لانه
يكشف عن محاولات لمهاجمة العاهة والتغلب عليها . كلما
رضي « الرقيب » عن مجلاتنا كلما وجب علينا ان نفجع
اذ ان هذا يعني ان احدا لم يرفع صوتا واحدا صادقا وان
احدا لم يكتب حقيقة واحدة قاسية . ويعني اننا ما زلنا
نخفض رؤوسنا لنمر من تحت السيف . ومن تحت
العاهة ، اما « منع » الآداب فهو الفرح الحقيقي ، وهو
التهلل والارتجاف الحار الصادق ، فها هم الكتاب يتحدثون
العاهة ، يفامرون بمحاولة مواجهتها وتسميتها باسمها
في وجهها الذي يجب ان ننشبت به الآن ونطالب به
الآداب بجنون هو المزيد من المنع والمصادرة ، المزيد من
المفامرة ورمي القفاز في وجه العاهة العربية . المزيد من
« الكتابة » . . الكتابة التي تعي قيمتها ولا تبذل نفسها
الى مستوى ذلك السخف الذي يتمرغ بين التهلل والتندب
.. والتهلل والتندب . ذلك السخف الذي يفمر وجه
اغلب الصحف والمجلات العربية .
الكتابة الاصيلية الصادقة ، في ظروفنا واوضاعنا
الحالية ، هي بالضرورة ، كتابة مصادرة .
وشرف المجلة العربية الاولى ، هو ان تفتح صفحاتها
للكتابة المصادرة .

فتهنئة للآداب

مع آميناتي بمزيد من المنع

فرانسوا باسيلي

نيويورك

في « شهريات » رئيس التحرير ، بالعدد الماضي من
الآداب ، نقل الينا الدكتور سهيل ادريس ، بآلم ، خبر
منع عدد الآداب التاسع في بعض البلاد العربية .

هذا خبر يستحق فرحا خاصا ، يستحق حفاوة
واحتفالا لا بداخلهما الحزن ، ذلك لاننا بعدما حزنا كثيرا
وطويلا ، آن لنا ان نعلن موت الحزن . . وتجريده . .
واسقاطه .

مصادرة التفكير ليست مفاجأة فوق الارض العربية . فالعقل
العربي ما زال يرتعد خوفا من كل تفكير . والسلطة
العربية ما زالت تعتبر التفكير خيانة وتواطؤا . والذي لا
يحزن في ذلك ، ان هذا ليس مرضا ظهر فجأة في العقل
العربي ، لكي نباغت به ونصطدم ونحزن لاجله . اذ انه
يتخطى في أزمائه حجم أي مرض ، انه في الواقع عاهة
مستديمة في العقل العربي .

عاهة كاملة العجز ومستتبة وقديمة ، كالعصى ،
وكالبكم .

والأبكم ، او الأعمى ، يحزن مرة لحظة اكتشافه الاول
لعاهته ، لكنه لا يحمل حزنه معه طول حياته . فهذا اكثر
من طاقة البشر ، مع الوقت . لا يعود للحزن وجود امام
العاهة . والذي يعيش مع رجل أعمى طيلة حياته ، لا يقوم
كل صباح ويحزن من اجله من جديد . لذلك فالحزن امام
عاهة العقل العربي ليس الا عبثا مضحكا ، والحزن امام
حالة الانسان العربي وامام الهزيمة العربية وامام حزينان
العربي . . كان يجب ان يكون قد انتهى منذ زمن ، كان
يجب ان يكون قد اكتمل وتم ، لكننا ما زلنا - في
قصصنا وقصائدها ، نحزن كل يوم وكأننا نكتشف عاهتنا
اول مرة . فأي عبث هذا ان لا نتعلم من خبراتنا السابقة؟

صدر حديثا

قراءة ناضجة

للشاعر

عبد سعيد

منشورات دار الآداب

التمن ليرنان لبنانيان

تنويعات الرسائنية

ساومت نفسك ؟

ساومت ؟

خبز الجزائر كان الالهة في الفجر ،
كنت تظل الى الفجر مستقبلا كل ما يهب البحر ،
مسترخيا ترقب الشاطيء - الرمل يصبح
بعضا من البحر ، خطأ ، فخطأ ، الى أن
يلامس اضلاعك البحر ...

وحسبك

كنت المواجه ، والموج .

كان العدو الذي يرتدي

كل اسماء من قاتلوا تحت راياتك الملعنة

كل اسماء من قاتلوا ضد راياتك الملعنة

كل اسماء من قاتلوا

كل اسماء من خاتلوا :

الحنين

وها انت منهزم :

تدخل المصعد ، الساعة الثامنة

تهبط المصعد ، الساعة الثانية

ايهذا العدو الذي ظل يطردني ، ويطاردني .. في

البلاد البعيدة .

ايهذا العدو الذي كنت المحه في الشجر

والذي كنت اقتاته في سطور الجريدة

وسقوط الثمر

ايهذا الحنين

ايهذا الانين الذي كنت اسميته وطنا ،

وآدعت له ، واجتزأت حماقاته ، واجتزأت

على ما رايت ، انتسابا له ...

ايها الوطن الاول

اننا نذبل

يدرك الشيب ابناءنا

ايها الوطن المقبل

سعدني يوسف

بغداد

ما الذي قد صنعت بنفسك ؟

كانت بلاد الجزائر واسعة مثل ... افريقيا

كان في كل مزرعة غابة مثل ... افريقيا

كان في كل مفترق نخلة مثل ... افريقيا

كان شاطئها ملعبا للاسود الصغيرة .

انه يذكر البحر ،

سيده ساءلت عنك سترتها الجلد ،

ثم اختفت في رواق العمارة :

ناحلة

هشة

مشتهاة

- اريدك ...

ثم تقسم عالما ، لم نقل للمسيء أسأت

ولم نبلغ الحب

لم نبلغ الحب أسماءنا ، والعناوين

كنا نلوذ به ، مثلما يختفي وجهك الان

خلف توازي الضياء الذي يلصق الستر

الخشبية بالليل ... خارج شرفتك الضيقة

ما الذي قد صنعت بنفسك ؟

محترق وجهك المغربي ... الظهيرة

عند الظهيرة

بدا الليل يسقط

فتحت عينيك - كان التبيد الجديد خفيفا وحلوا -

نظرت من النافذة

الى الساحة الجانبية ، حيث غبار العصور

البوذية ، امتد ، وامتد ، حتى اعتلى

وجهك المغربي ، والصق بالبرنس الصوف

شاراته ... من ترى ينفض الذل عن

درعك المغربي ؟

انتفض !

ما الذي قد صنعت بنفسك ؟

فصل من كتاب «البديل»

تحدي الشبيبة ..

يقدم روجيه غارودي

واختياراته .

وعالية قلق الشبيبة تحظر علينا سلفا الاجوبة الجزئية التي توجي بها الينا ميولنا السياسية ، كان نقول : انه تهرّد على تناقضات الرأسمالية ! تهرّد على البيروقراطية والاستبداد الاشتراكي ! انفجار للنزعة القومية ولكراهية الاجانب في العالم الثالث !

ذلك ان الشبيبة نائرة في كل مكان : هناك حيث تركت لها فرصتها على يد الثورة الثقافية في الصين ، وهنا حيث لم تترك لها فرصتها سواء افي فرنسا ام في غيرها من البلدان عام ١٩٦٨ .

وسواء أسفنا ام اغتبطنا فان هذا الموقف يطرح مشكلته اساسية : مشكلة وضع « فيمنا » ومؤسساتنا في قصص الاتهام على نحو جنري . ونحن لا نستطيع ان نتملص من عملية الاستفهام والاستجواب هذه .

وليس القصد هنا ان نكيل المديح الديماغوجي للشبيبة او ان نصدر بحقها قرار اتهام ، وانما ان نحاول فك لغزها . وقبل كل شيء باستماعنا اليها وبمحاولتنا ان نفهم .

ان الشبيبة تواجه اليوم ردود فعل شبيهة بتلك التي اثارها الطبقة العاملة في مطلع القرن التاسع عشر : فقد كان من الناس من لا يرى فيها سوى خطر داهم : « البرابرة يسكرون داخل اسوار حواضرنا بالذات » . ولم تراود النفوس يومئذ غير فكرة القمع والمجازر التي دفعت تاريخ اوروبا باسره والتي امكن للحركة العاملة ان تنمو وتتماظم رغما عنها وبقوة لا تقهر او تصد . وهناك بالمقابل من استشف في الانتفاضات الشائنة صعود ثورة كبرى . ومنذ عام ١٩٦٨ اثار كتاب نموذجي افكاري حول الشبيبة : انه كتاب انجلز «وضع الطبقة العاملة في انكلترا» المنشور عام ١٨٤٥ . ففي اي موضع من هذا الكتاب لا يصفى انجلز صفة مالية على بدائي التمرد . وانما كتابه شهادة على ما خلفه التصنيع من عالم « لا يمكن الا لعرق فاقد لانسانيته ، مدل ، منحط الى مستوى حيواني ، سواء آمن وجهة النظر الفكرية ام من وجهة النظر الاخلاقية ، مريض جسمانيا ، ان يجد فيه مستقرا له » . وقد وصف انجلز المزامحة الوحشية بين العمال للوفز بعمل وباجر ، والتسول ، والادمان على الكحول الذي كف عن ان يكون رذيلة ليمسي « ظاهرة طبيعية » ، والبغاء الناجم عن عبودية المصنع والمقبول من الجميع حتى انه كان يسمى من قبيل السخرية « الساعة الثانية عشرة من العمل » . ولم

هذا الكتاب (١) يتناول المستقبل . المستقبل المباشر ، اي ذلك الذي في سبيله ائى الانبثاق وذلك الذي يمثل البعد الرئيسي للحاضر . وهو يتناول المستقبل الابعد ايضا ، اي ذلك الذي يتيج لنا ان نستبق الحاضر وان نفهمه وان نسلط الضوء على قراراتنا لكي نبذل ما هو مقبل ونبينه متكافين .

ان المستقبل لا وجود له على طريقة اميركا قبل كريستوف كولومبوس . فهناك امكانية لاكثر من مستقبل ، ونحن مسؤولون عن كل ما سيكون . وعليه فان التفكير بصدد المستقبل ليس محض تكهن : وانما غرضه ان يساعدنا ، من خلال رسم المكنات ، على التكهن بنتائج كل قرار من قراراتنا الراهنة حتى يوجي الينا بالمداخلات القيمة ، بان تحقق ما هو مرغوب فيه من تلك المكنات .

واذا تم يكن المستقبل بالضرورة على امتداد هواجسنا ومخاوفنا ، تبعا لانحرافات الحاضر المفجعة (اي على فرض اننا لم نبادر الى العمل) ، فانه ليس بالضرورة ايضا على امتداد رغباتنا واحلامنا اذا لم نأخذ بعين الاعتبار ، في مشاريعنا ، القوى الموجودة والشروط العينية لتحركها والاهداف المحددة التي يمكن توجيه تلك القوى للتلاقي عندها .

لقد بدأ المستقبل من الآن . والشبيبة تذكرنا بذلك يوميا بما يصدر عنها من افعال رفض وغضب . والتساؤل بصدد المستقبل قد يعني قبل كل شيء سؤال هذه الشبيبة .

ان الشبيبة تتدفق على هذه الارض القديمة تدفق امواج البحر الهائج . ان خمسة وعشرين مليونا من الفرنسيين ، اي نصف شعبنا ، لم يلبثوا الثلاثين او حتى ما دون الثلاثين من العمر . وفي الولايات المتحدة تقل اعمار نصف السكان عن الخامسة والعشرين . ونصف الصينيين تقل اعمارهم عن العادية والعشرين . وملياران من اصل اقل من اربعة مليارات من الرجال والنساء الذين هم على قيد الحياة في العالم قد ولدوا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . وفي كل يوم تسنضيف الممورة مئة وخمسين الف قاطن جديد . وفي كل مكان من العالم تبادر الشبيبة ، التي تؤلف نصف سكانه الى الانشقاق او حتى الى تأسيس مجتمع مضاد بقوانينه اللامكتوبة واعرافه واختياراته المغايرة لقوانين النظام المستتب واعرافه

(١) الفصل الاول من كتاب « البديل » لروجي غارودي الذي يصدر هذا الشهر عن دار الاداب . وهو من ترجمة جورج طرابيشي .

آلاف عام من التاريخ المكتوب .

وإذا لم يدرك هذا السيد ذلك ، او اذا اعتقد ان المسألة محض مزحة ، فترجى له : فهو يجازف ، هو الذي ولد في مستهل القرن العشرين ، بأن ينتمي الى عالم مفاير لعالم احفاده الذين ولدوا في اواسط هذا القرن العشرين نفسه ، والذين تناهز اعمارهم اليوم العشرين او ما يزيد بقليل ، والذين هم في الحقيقة ، بحكم التسارع المبالغ في وتيرة التاريخ ، بدائيو حضارة ستبلغ سن الرشد في نهاية القرن .

ان الانقلاب المبالغ الذي انطلقت شرارته منذ منتصف القرن العشرين ، والموسوم بتطور الناطقة الآلية Ordinateur والطاقة الذرية والتلفزيون ، غير قابل لأن يفاس بالانقلاب الذي احده ظهور الآلة البخارية في نهاية القرن الثامن عشر او ظهور المطبعة في عصر النهضة .

ان الانقلابات الوحيدة الماثلة في سعتها لانقلاب عصرنا قد تكون تلك التي دشت ، بين الالف السادس والثالث ق. م ، ميلاد الحضارة واعني بها اكتشاف الزراعة واختراع الكتابة وما واكبهما من اختراع المحراث والمجلة واكتشاف الملاحة انشراكية والبرونز والخرافة والاقتنية والحياة المدنية .

ولم تحدث قط أزمة نمو بمثل هذه الأهمية بين نهاية العصر الحجري المصقول ومنتصف القرن العشرين .

ولناخذ بعض نقاط الاستدلال حتى نفيس « تغير السرعة » هذا . لناخذ أولا سرعة انتقال البشر : فقد كان السادة الأوائل لامبراطورية سومر او فراعنة مصر الأوائل او العشائر الأولى في سهوب مونغوليا يتنقلون قبل خمسة آلاف او ستة آلاف عام بنفس سرعة الاسكندر او فيسر او نابليون : فقد كانت الوتيرة وتيرة الخيول وابدالها (٢) ولم تضاعف السكة الحديدية في القرن التاسع عشر هذه السرعة الا ثلاث او اربع مرات . ولم يطرأ تغيير جذري الا مع الطيران الأسرع من الصوت ، والا مع الصواريخ المأهولة بوجه خاص .

ولناخذ ميدانا ذا أهمية أكبر أيضا : ميدان تغذية البشر . فنسبة السكان الزراعيين الضروريين لاطعام المدن لم تتغير الا على نحو لا يذكر طوال آلاف الأعوام . وفي مطلع القرن العشرين كانت تزيد ٥ ٪ حتى في البلدان المتطورة . ولم تتدن الى ١٥ ٪ في فرنسا ، والى ٧ ٪ في الولايات المتحدة ، الا في النصف الثاني من القرن العشرين .

وفي حين أن الانتاج الإجمالي للسلع والخدمات لم يتبدل طوال آلاف السنين الا بنسبة ٣ أو ٤ ٪ في القرن الواحد أو حتى بنسبة ٢٠ الى ٣٠ ٪ بعيد الثورة الصناعية الأولى ، فإنه يتضاعف الآن في الاقطار المتطورة مرة كل خمسة عشر عاما ، بحيث أن المجتمع بات ينتج بزيادة اثنين وثلاثين ضعفا عند بلوغ المرء سن الشيخوخة قياسا الى حجم الانتاج في عام ميلاده .

وتطور المعارف أشد بهرا أيضا . فثمة تقرير مشهور لليونسكو فيد بأن ٩٠ ٪ من العلماء الذين عاشوا منذ بداية الحضارة هم أحياء اليوم . وكتب واحد من خيرة الاختصاصيين العالميين في البرامج المدرسية المشوثة اذاعيا وتلفزيونيا يقول : « قياسا الى الوتيرة التي تتطور بها المعرفة ، فإن جملة معارف البشرية ستكون أكبر بأربع مرات حين يتخرج من الجامعة الطفل الذي يولد اليوم . وحين سيناهز الخمسين من العمر ، سيكون ٩٧ ٪ مما سيعرفه قد تم اكتشافه منذ ولادته » . والانقلاب السذي رافق اختراع التلفزيون لا يضارعه الا الانقلاب الذي ترتب على اكتشاف الكتابة . فالتلفزيون لم يدخل تبديلا كيميائيا

يكن هناك من خيار الا بين الانحطاط او التمدد . ولقد كانت الاشكال الأولى من هذا التمدد اشدها عمقا : تحطيم الآلات واغتيال بني الانسان . بيد ان انجلز عرف كيف يستشف في هذه الفوضى الأولية الخطوط البارزة للحركة العاملة المستقبلية التي صعدت بعد خمسة وعشرين عاما ، مع عاصمة باريس ، « لاقتحام السماء » . وحين احتك الكهنة - العمال (١) ، بعد قرن من انجلز ، بهذه الحركة العاملة ، تعرفوا فيها ، باحترام ونواضع ، قوة من اعظم القوى الروحية في عصرنا ، قوة « تناضل في سبيل علاقات انسانية جديدة ، وفي سبيل تغيير شروط الحياة والكانات ، وفي سبيل رقي جديد للانسانية » .

كانت تلك هي نظرة انجلز امام عالم في طريقه الى الولادة . وتلك هي ايضا نظرة الإيمان المسيحي حين يرى في ابن الانسان المصلوب وعدا أكيدا لا يقهر بالبعث .

هذه النظرية هي وحدها التي تتيح لنا ان نفهم ما هو في سبيله الى الموت وما هو في سبيله الى الولادة في تلك الشبيبة وبواسطتها .

وما دامت حكمتنا الصلغة قد افلست افلاسا مدويا ، فلنحاول ان نفهم جنون الشبيبة الالهية .

لقد اتيح لي ، بحكم اسفاري ومهنتي وعملي الحزبي ، امتياز اللقاء بهذه الشبيبة في مختلف أرجاء المعمورة : من جامعة موسكو الى مخيمات الطلبة الأميركيين في بركلي او ستانفورد ، والجلوس في سان فرانسيسكو جنبا الى جنب مع الهيببيين ، والاتصال ب « الفهود السود » ، والنزول ضيفا على شيوعي بلفراد الشبان كما على طلبة جامعات أستراليا وكندا الكبيرة ، والاختلاط بشبيبة برلين او ميلانو كما بشبيبة نيودلهي او جاكارتا او مكسيكو ، وتبادل الحديث مع مهندسين زراعيين شبان من « مديرية التحرير » بين القاهرة والاسكندرية ومع عمال أسوان في صعيد مصر .

وبودي بادئ ذي بدء ان اتكلم عما علمتني اياه هذه التجربة مع الشبيبة على صعيد المعمورة بأسرها ، لا بصدد اولادي وطلابي فحسب ، بل أيضا بصدد تاريخنا القريب ، التاريخ الذي هو في سبيله الى ان يتم ، تاريخ المستقبل .

وإذا ما ربطنا بين الاستجابات والتحديات ، بين المسارات ومشاعر الغضب ، بين مظاهر اليأس والصراعات ، مهما تكن متنوعة ومهما تكن التناقضات عميقة ، فأننا لنستطيع - انا واثق من ذلك اليوم - ان نستشف مستقبلنا الذي يوشك ان يولد : فأننا واثق من ان معالم الاختيار الكبير ترسم من الآن في افلاس حضارتنا ، وحيانا في افلاس ثوراتنا .

هذا بشرط ان نعرف كيف نسمع ، فيما وراء الصراخ ، ما تدينه هذه الشبيبة وما تبشر به .

ان المشكلات التي يطرحها تحدي الشبيبة مشكلات مستجدة . وقع وسع المرء ان يطمئن الى انه لن يفهم شيئا اذا حاول تهدئة روعه بقوله بينه وبين نفسه : لقد وجد الشباب دوما .. ولقد كنا نحن ايضا شبانا نتمردنا على اهلنا .. وما الى ذلك .

وحتى نستوعب أهمية ما يحدث ، يجب ان ندرك ان الانسان البالغ من العمر اليوم سبعين عاما قد ولد في منتصف التاريخ الانساني : فقد حدث من الاشياء منذ ولادته بقدر ما حدث منذ الستة

(١) جماعة من الكهنة ، اختارت ان تعمل ، بلا ثوب كهنوتي ، في المصانع الى جانب العمال . « العرب »

(٢) الأبدال : خيول معدة سلفا ، لراحة خيول متعبة . « العرب »

نشر الثقافة كما فعلت المطبعة فحسب ، بل أدخل تبديلاً نوعياً على مضمون الثقافة بانذات . ان العصر التاريخي الذي كانت فيه الكتابة الوسيط الوحيد بين الانسان والعالم قد طويت صفحته ، وبات في مستطاعنا اليوم أن نرى ونسمع العالم فاطبة دونما وساطة الإشارة والرمز ، وان نكون حاضرين في كل مكان من العمورة في آن واحد . وهكذا يتساح للأطفال والشبان أن يكونوا على اتصال مباشر بمشاهد من الحياة وبمناذج من السلوك تشغل في تجربتهم حيزاً اهم بما لا يقاس من الحيز الذي تشغله الاسرة أو الكنيسة أو المدرسة .

وهكذا ، فان « سرعة طواف » الحضارة ، التي ظلت شبه ثابتة طوال ستة آلاف عام ، تتخطى على حين بفترة عتبة جديدة في مختلف المجالات في منتصف القرن العشرين .

وقد ولد الجيل الشاب الراهن في تلك اللحظة من انعطاف التاريخ : ومشكلاته ليست بمشكلات اي جيل سابق ، ولا حتى بمشكلاتنا يوم كنا في العشرين من العمر .

ككيف يمكن ، والحالة هذه ، أن نأخذنا الدهشة اذا كان رد فعله الاول رفضاً شاملاً لاجوبتنا المدة سلفاً ومؤسسانا وقيمتنا ؟ ولعله من الاجدى لنا ، بدلاً من ان نفتاح من هذا الرفض ، ان نتساءل عما اذا كانت اجوبتنا ما تزال مطابقة لهذه الاسئلة المستجدة ، وعما اذا كانت مؤسسانا ما تزال متكيفة مع المهام الجديدة ، وعما اذا كانت « قيمنا » ما تزال جديرة بان ندافع عنها او عما اذا كانت الحياة قد تجاوزتها . ولنعترف للشبيبة بهذا الجميل : فلقد وعينا ، بفضل عنف ردود افعالها ، ضرورة وضع مجمل نمط حياتنا موضع تساؤل من قبلنا نحن ايضا .

والمؤسسات الاقدم عهداً هي الموضوعات اليوم موضع الاستجواب الاكثر جذرية : الاسرة ، الكنيسة ، الدولة ، المدرسة ، مفاهيم العمل والملكية والسياسة والاخلاق والثقافة والفنون .

ولنحاول بادى ذي بدء ، من دون ان نصدر حكم فيمة ، ان نصف بطريقة التي تتصور بها الشبيبة هذا كله وتحياته .

١ - ما تفصح به

ان الاهل رمز انتقال نماذج السلوك . وعليه ، فالنفي الاول هو نفي الاسرة . والتمرد الاول انما هو موجه ضدها .

يكشف استتبار قام به المعهد الفرنسي للرأي العام الستار عن هذه الحقيقة القاسية : ان ٧٠٪ من الاشخاص الذين طرح عليهم السؤال يجهلون ما اذا كان آبؤهم وامهاتهم ما يزالون على قيد الحياة .

ورداً على السؤال الذي طرح على حوالي خمسة الاف فتى وفتاة من التعليم التقني او من الطلاب الذين تتراوح اعمارهم بين الرابعة عشرة والعشرين : « هل تفضلون ان تمضوا قسطاً من عطلتكم الصيفية في العمل من أجل اوقات فراغكم ام ان تطلبوا المال من اسرتكم ؟ » اجاب ٨٥٪ : « نفضل العمل » . وذلك للابتعاد عن اسرهم ، وللاحتكاك بوسط مغاير ، ولانفاق ذلك المال بحرية على اوقات فراغهم فسي آن واحد .

لقد افرغت الاسرة في الاقطار الصناعية شيئاً فشيئاً من محتواها : فهي لم تعد وحدة عمل كما في المجتمعات الزراعية او الحرفية . ولم تعد مركز تربية تقنية او اخلاقية . اما بصفتها وحدة سكن ووحدة استهلاك فهي لم تعد تمثل في نظر الشبيبة « قيمة » ، وهم بالاحرى سلطة . واتسلاهم القديم الذي كان قد امكن الوصول اليه بفضل التقاليد ، ثم بفضل المال ، ثم بحكم القانون ، ما عادت الشبيبة تحيا الا في شكل قمع لا مسوغ حياتيا له .

وما ارتفاع نسبة الطلاق بين الشبان (٤٠٪) طلقوا في العام الاول

من الزواج في جامعات كاليفورنيا) الا وجه آخر للظاهرة نفسها : فالاستقرار الزوجي والوفاء مدى الحياة يبدوان لهم عادة باليسة ومفكرة في سياق التحول المتواصل لجمل شروط الوجود ومشكلاته . ويرى هذا الجيل في الفيرة علامة تملك اكثر مما يرى فيها علامة حب . والاسرة لم تعد تلك الرابطة المتميزة الاثيرة . وانه لامر له دلالة ان يكون حب المحارم ، تلك الخطيئة الخطيرة في جميع المجتمعات التقليدية ابتداء من اوديب وحتى اواسط القرن العشرين ، قد انتهى بفقهه مدوية في فيلم لوي مال « القلب اللاهث » (١) .

وفي مثل هذه الحال يصبح الجنس ، خارج سياق الاسرة التقليدي ، بلا حماية . ولقد امتاز فرويد اللثام ، ابتداء من النصف الاول من قرننا ، عن الدور الذي يلعبه قمع الجنس في تنظيم الحضارة بأسرها . ورفض الحضارة في مجملها يشدد انلهجة على رفض المحرمات الجنسية . والجسد هو الذي تمرر اولاً ، ثم افتفى العقل أثره في تمرده .

ومن اللغو الباطل اتهام حبوب منع الحمل بانها هي التي تسببت في الفوضى الجنسية . فهي قد سلطت الضوء فقط على هشاشة « الاخلاق » المبنية على الخوف من النتائج الاقتصادية او الاجتماعية لافعالنا . أما الجدالات الاندنية والاخلاقية والسياسية التي كانت تدور قبل عشرة اعوام حول التحديد الواعي للنسل فهي تبدو للفتى أو للفتاة البالغين من العمر العشرين في عام ١٩٧٢ مجادلات لا نقلعها ولفوا عن الخصومات البيزنطية بصدد جنس الملائكة .

ان الشبيبة ، حين ترفض الاندماج بنظام لانتاج والاستهلاك يفتقر الى الفائية الانسانية ، لا تطالب كما كان يطالب برغسون ب « علاوة روحية » ، بل تطالب على العكس ، حتى تفجر المجتمعات التي تتحكم بها متطلبات مجردة ، لا انسانية ، كمتطلبات النمو للنمو والتقنية للتقنية ، أقول : تطالب بجسد وبنهاية ثنائية السروح والجسد التي هي في آن واحد رمز وتبرير لجميع اشكال الشائيات الاخرى ولجميع انواع القمع الاخرى .

ان تطلع الشبيبة هذا الى مقاطعة النظام وتجاوزه لا يتجلى بأعظم الوضوح كما يتجلى في معارضة الجامعة ومعارضة المدرسة بوجه عام . ولقد كان عام ١٩٦٨ هو العام المشهود لهذا الاحتجاج ولهذه الآمال . ولكن الازمة بدأت قبل ١٩٦٨ . ونظرا الى ان اي مشكلة - في أي قطر - لم تحل في ذلك العام ، فان الازمة ظلت مفتوحة بالرغم من خيالات الامل واعمال القمع .

ان كل مدرس ، على أي مستوى ، يستطيع ان يشهد على أنه يلاقي صعوبات متزايدة ، وعلى ان مهمته قد تصبح مستحيلة تماما في مستقبل قريب او بعيد .

وليست الجامعة هي وحدها التي وضعت في قفص الاتهام ، وانما النظام المدرسي في مجمله . فالشبيبة تتسائل عن مضمون المعرفة والثقافة وقيمتها ، عن الدور الاجتماعي للتعليم ، عن بنى المؤسسة الجامعية والمدرسية .

والصوبات على هذه المستويات الثلاثة مبهمة في تعبيرها ، ولكن اتجاهها العميق لا يقبل التباسا .

وسوف نكتفي هنا برسم الخطوط العريضة البارزة لهذا النقد الجذري .

ان تشكيك الشبيبة في مضمون وقيمة المعرفة التي تلقن اياها يبدأ مع الشك الذي يزرعه فيها عدد معين من الاساطير الضرورية للحفاظ على الاوضاع القائمة .

(١) فيلم فرنسي أنتج عام ١٩٧١ ويدور حول علاقة ابن بامه .

ولو محصنا الادب « المعارض » سواء اكان ادب جامعة نانثير ام السوربون في عام ١٩٦٨ ، ادب برلين ام طوكيو ام بيركلي ام امريكا اللاتينية ام ايطاليا ، لوجدنا ان الموضوع الغالبة فيه هي ان المعرفة التي تقدم للشبيبة تخفي الواقع بدلا من ان تكشفه .

و « العلوم الانسانية » من هذه الزاوية نموذجية . فالاهتمام بتمويه كل اثر للتناقض في مجتمعاتنا يتطرق في هذه العلوم الى اقصى مداه . وقد أعلن طلاب علم الاجتماع في جامعة امستردام في عام ١٩٦٨ عن محاضرة بعنوان : « هل ينبغي ان يكون علم الاجتماع علما انسانيا ؟ » . وكان رأيهم ان علم الاجتماع والاقتصاد السياسي وعلم النفس ليست علوما انسانية اذا ما أخذت بعين الاعتبار الطريقة التي تدرس بها على وجه العموم في الجامعات وانما هي مخض توابع فقيرة لعلوم الطبيعة . فعلماء الاجتماع وعلماء النفس ينظرون بوجه عام الى الكائنات الانسانية نظرتهم الى مستعمرة من الجردان في محاولتهم تحديد سلوكها وقياسه . وكل ما هنالك ان درجة اعلى من التركيب او التعقيد تبرز على مستوى المجتمعات الانسانية او الافراد الانسانيين . وعليه فان العلوم السماة ب « الانسانية » تستخدم نفس منهج علوم الطبيعة ولها بوجه خاص غرضها نفسه : التحكم بالظواهر التي هي هنا بشر .

يشير علماء اجتماع نانثير الشباب ، من طلبة واساتذة ، في مذكرة عن الدور الاجتماعي لعلم الاجتماع في عام ١٩٦٨ ، الى ان الغرض الاساسي لعلم الاجتماع الصناعي هو تكييف العامل مع وظيفته ، والى ان علم الاجتماع السياسي يزيف مفهوم السياسة بالذات اذ يركز الابحاث على الاختيار الانتخابي كما لو انه المحرك الحقيقي للحياة السياسية ، والى ان علم الاجتماع المطبق على الدعاية هي تقنية تحكم وتكيف ، والى ان الخطط البوليسية التي أعدها وزير دفاع الولايات المتحدة ، مكنمارا ، لمكافحة ثوار اميركا اللاتينية تحت اسم «مشروع كاملوت» قدمت للجمهور على انها « برنامج دراسات سوسيولوجية » . وفي نفس العام طرح علماء النفس الشبان في السوربون سؤالاً مماثلاً على انفسهم : « هل يمكن لعالم النفس ان يكون أداة « تكييف » افضل مع نظام استلابي في ذاته ؟ » .

ولا غرو ان تكون حركة ١٩٦٨ في فرنسا قد بدأت على وجه التحديد في قطاعات علم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة : فهنا يبرز اكثر من اي مكان آخر ان نفاق « الموضوعية العلمية » الزعومة يفيد في التستر على تقنيات التحكم والتلاعب بالبشر لتسهيل «ادارة» المشاريع وحكم الدول .

ان العلوم الانسانية المفهومة على هذا النحو تؤلف جزءا لا يتجزأ من مجتمع قمعي .

وبعد ماخذ حجب الواقع بدلا من كشفه تأتي مهمة تدمير الشخصية بدلا من تطويرها .

افليس غرض التعليم الراهن دمج الطفل لاعداده لوظيفة في الإنتاج او في الدولة ؟ لا تهدف المدرسة ثم الجامعة الى تأسيس هرم متسلسل من الوظائف والادوار ، والى قولبة وتخصيص كل فرد لكي يصبح نموذج الفرد الذي يحتاجه هذا المجتمع ؟ فكيف تأخذنا الدهشة ، والحالة هذه ، اذا ما وجدنا الشبيبة تشعر بالاختناق في هذه الالاف من الصناديق الصغيرة المسبقة الصنع التي يتوجب على كل فرد ان يدلف اليها ويبقى فيها ؟

كيف تنظر الشبيبة الى العلم الذي لا تؤكد الا شهادة تبيح لحاملها ان يحتل مكانه في ذلك الصندوق الصغير وان يتلقى اجرا او راتبا ، وفي حال عمله في الوظيفة العمومية ان يستقلها كما تستقل براءة اختراع ؟ شهادة تخلق أحيانا متقاعدتين في سن الخامسة والعشرين ؟ ان هذا العلم لا يبدو نشاطا شخصيا بل بضاعة مفرقة

الفرد الاجتماعية تقاس غالبا بكمية التعليم الذي استهلكه . وعليه فان العلم اشبه ما يكون بالعملة . وقد حلل ماركس استلاب العامل في المجتمع الطبقي ، وتطور صنمية البضاعة التي هي اساس هذا المجتمع والتي تنعم وتنفق مع الانتقال من البضاعة الى المال ومن المال الى الراسمال . وشبيبتنا تفصح ظاهرة مماثلة في العلم فهذا العلم هو الآخر علم مستلب ، اي انه ليس عملا خلاقا للانسان ، بل شيء خارجي عن الفرد ومتعال عليه ، لا صلة له بحاجاته وبمطلعاته الى تفتح شخصي .

ان أحد المطالب الاساسية ضد علم التربية الذي يدمج الشبان بمنطق النظام هو المطالبة ببحث يتم معهم ، بل من قبلهم ، لا من أجلهم .

وأيا تكن أشكال هذا المطلب ، الطوباوية أحيانا ، فانه يتطلع الى نضال ضد لا انسانية العلم واستلابه . وتحت شعار « الجامعة النقدية » يطل الطموح الى تربية تساعد لا على تمويه التناقضات والاستغلال والاضطهاد ، بل على وعي حقيقة ان النظام الحالي ليس هو النظام الوحيد الممكن ، وليس عالما مغلقة لا منفذ له ، وليس عالما ضروريا لا غنى عنه ، وانما هو على العكس وضع يحد البشر ويقيدهم ، وفي المستطاع تغييره .

اما المآخذ الرئيسية اثالث فهو ان التعليم يتحاشى مشكلة الغايات ، وقد أظهرت الشبيبة على نحو ساطع في عام ١٩٦٨ أنها لا ترضى بالاندماج بأنظمة تعترض على غاياتها وقيمتها ومعاها . فعين ترفض الشبيبة ان تعد العدة للحرب ، وان نعمم التلوث ، وان تخدم بلا شروط النمو للنمو والتلاعب بالمستهلك ، فان رفضها هذا ليس رفضا « روسويا » للتقنية ، ولكنه رفض لربط الحياة بالتقنية بدلا من ربط التقنية بالحياة . ان هذه الشبيبة بطرحها العنيف للسؤال : لماذا ؟ تطرح مشكلة اساسية : مشكلة الانتقال من التلاعب والتحكم الى تقرير المصير الذاتي .

ان رسم اشارة الاستفهام حول المدرسة نتيجة منطقية لرسم اشارة الاستفهام حول مضمون العلم : فاذا كان هذا العلم ضروريا للحفاظ على الوضع القائم فما الوظيفة الاجتماعية للمؤسسة التي تعمل على نشره ؟

ان الشاغل الاول لهذه المؤسسة هو حصر كل فرد في اختصاصه ، وحمله على المساهمة باقصى طاقته في المهمة الاساسية ، مهمة زيادة الانتاج والانتاجية . و « الثقافة العامة » التي أطلق عليها بالتوالي اسم « الدين » ثم تعليم (الانسانيات) وأحيانا اسم « العلوم الانسانية » باتت تلبي حاجة قمعية لا حاجة انتاجية . ومثل هذا التصور عن الثقافة يفسح المجال واسعا لتأييد نظام فئوي مفلق واخفاء حقيقته .

وللشبيبة مبررها اذا ما شعرت بالانجذاب نحو « ثورة ثقافية » صينية تضع في قفص الاتهام سلطة التآب المتنفذ Mandarin الذي يمثل منذ ألفي عام المثقف ومالك الارض والموظف الامبراطوري في آن واحد . وادراك الرابط بين التقاليد الثقافية وبين المحافظة الاجتماعية هو القاسم المشترك بين شبيبة العالم بأسره .

ان رسم علامة الاستفهام حول بني المدرسة هو بدوره نتيجة محتمة لرسم تلك العلامة حول مضمون العلم والدور الاجتماعي الذي يلعبه .

ويتجلى المظهر الخارجي للمشكلة في أن المؤسسة المدرسية غير متكيفة مع المتطلبات الراهنة . فلقد كانت الوظيفة الوحيدة للجامعة

القريب ، فانها تلوب اليوم كما يلوب الثلج تحت الشمس وتنقسم على نفسها أو تعارض هرمية التسلسل .
هل هذا معناه أن الشبيبة تنصرف عن السياسة ؟ كلا . انما هي تنصرف عن تصور معين للسياسة التي يراد ، عن طريق نوع من التفويض الضمني ، أن تمارس باسم الشباب ولكن بدونه . انها تنصرف عن تصور وعن ممارسة « ثنائيين » للسياسة تزعم على أساسهما جماعة من القادة . انها تفكر وتقرر بالنيابة عن الجماهير وتحمل اليها الوعي « من الخارج » .

وبالمقابل فإن حركة الشبيبة ، ولا سيما في الجامعات ، تطل دوما ، في جميع أرجاء العالم ، على نضال سياسي . ففي اميركا اللاتينية ، ومنذ بيان قرطبة في عام ١٩١٨ يوم طالب الطلاب الارجنتينيون لأول مرة بالاستقلال الذاتي لجامعتهم وبحقهم في تسييرها امتدت حركة مقاطعة التصور الابوي والمستبد خلال الاعوام العشرة الاخيرة الى الاقطار الرئيسية في القارة واكتسبت طابعا سياسيا . فاستنادا الى الحريات الجامعية الاولى التي تم انتزاعها ثار الطلاب البوليفيون في عام ١٩٦٤ ، واحتلوا جامعة لاباز شاهرين السلاح . وحين تنظمت حرب الانصار في فينيذويلا في عام ١٩٦٢ لعبت جامعة كاراكاس دور المركز الرئيسي لتجنيد المتطوعين . وفي كوبا شكلت « الادارة الطلابية الثورية » ، يوم التحرير ، جزءا من كارتل المنظمات الثورية مع الحزب الشيوعي وحركة ٢٦ تموز التي تزعمها فيدل كاسترو .

وفي اليابان تظاهرت الحركة الطلابية في عام ١٩٦٠ احتجاجا على تجديد المعاهدة مع الولايات المتحدة ، فاضطرت الحكومة الى أن تطلب من ايزنهاور الغاء زيارته لطوكيو بعد ان اقتحم عشرة الاف طالب البرلمان وشارك في الزحف عليه اربعون الف عضو من حركة زنفاكورن الى جانب ثلاثمائة الف عامل من النقابات (سوهيو) . وقد ارتفع مد الحركة ، مرة ثانية في عام ١٩٦٨ ضد اشتراك اليابان في حرب فيتنام وضد مشروع تجديد التحالف الاميركي .

اما في الصين حيث انطلقت الحركة الثورية والنضال ضد الامبراطورية اليابانية مع التظاهرة الطلابية الهائلة في ٤ ايار ١٩١٩ ، تلك التظاهرة التي كونت جيلا كاملا من المناضلين (ومنهم ماوتسي تونغ) ، فقد اقتحم الطلاب من جديد مسرح الحياة السياسية بصورة لم يسبق لها مثيل مع الثورة الثقافية . ففي عام ١٩٦٦ اغلقت الجامعات ، وذاب الطلاب في جماع الشبيبة ، مع الحرس الاحمر ، وشاركوا في النضال ضد الفئة الحاكمة الجديدة المكونة من بيروقراطية الحزب ، وضد الثنائية المستوحاة من النموذج الستاليني والمتمثلة في جهاز الحزب والنولة الذي يزعم ، على حد التعبير الذي استخدمه لينين حين فضح هذا الانحراف في النظام ، أنه يبنى الاشتراكية من أجل الشعب لا بواسطة الشعب .

وفي ايطاليا اقترن احتلال جامعة تورينو في كانون الاول ١٩٦٧ بتنظيم تعليم مضاد في الكليات رسم اشارة استفهام جدرية حول مضمون التعليم العالي . وقد ساهم في الحركة عدد كبير من الطلاب المسيحيين ، مقتدين بمثال كاميلو توريس ، الكاهن الكولومبي الذي قتل وهو يقاتل مع الثوار الانصار في عام ١٩٦٦ .

وفي اسبانيا لا يشكل الطلاب الجامعيون قوة عديدة كبيرة (فقد كان تعدادهم في عام ١٩٦٥ خمسة وسبعين الفا في شعب يبلغ تعداد واحد وثلاثين مليون) . ومع ذلك شكلوا في عام ١٩٦٢ ، ضد المنظمة الرسمية ، منظماتهم السرية : « الاتحاد الجامعي الديموقراطي الاسباني » الذي جرى توسيعه في عام ١٩٦٣ . وفي عام ١٩٦٧ ارتبطت الحركة الطلابية التي يناضل فيها الشيوعيون والكانتوليكيون جنبا الى جنب بـ « اللجان العمالية » ، وبات تلعب دورا هاما في النضال ضد دكتاتورية فرانكو .

منذ طويل الاماد صنع الجامعيين . والفيتو الجامعي يفتح بمنتهى البطء على الوقائع بحيث أن ٨٠٪ من الطلاب في القطاعات الادبية ان يمارسوا أبدا المهام التي يفترض انه قد تم اعدادهم لها .

ان انعدام « مجالات التمرين » هذا قد لعب دورا هاما فسي صعود حركات التمرد ، مع أنه ليس أسوأ مظاهر المؤسسة .
ان بنية التعليم تنطوي على نفس الطابع الثنائي الذي تنطوي عليه سائر مظاهر المجتمع القومي ، وترتبط بصلة قري بالتعبير الاصفي عن ثنائية الحكام والمحكومين : البيروقراطية .

وأوضح مظاهر تلك البنية وأدعائها الى الرفض من جانب الشبيبة صلة القربى بين النظام المدرسي والجامعي وبين نظام طقوس التلقين والتأطير . والفرض واحد دوما : دمج الشبيبة بالمجتمع . والطائفية الكهنوتية ثم الشاذبة تلعب دورا مائلا : فمهمتها ، هي المؤتمنة على التقاليد والعلم ، أن تنصب الحواجز وأن تقوم بالفرز والانتقاء . وتقنية طقوس التلقين والتأطير تتشابه الى حد يبعث على القلق مع تقنية الجمعيات المقدسة . يقول ماركس : « ما الامتحان الا العمودية البيروقراطية للمعلم ، والاعتراف الرسمي بتحول العلم الديني الى علم قنسي » .

وعن المظهر الطقسي يتولد الطابع الاستبدادي للنظام . ومطالب الطلبة الجامعيين والثانويين في هذا المجال متماثلة في جميع اقطار العالم : ان يعتبروا ذاتا للتربية لا موضوعا لها ، ان يحل الحوار مع المسؤولين محل الدروس التي تلقى من أعلى المنصة ، ان يحاكموا لا تبعا لنظام من قيم خارجية وبعيدة عن اهتماماتهم وحاجاتهم بل تبعا لمقدراتهم على الابداع والخلق ، ان يستعاض عن « شرح النصوص » و « الإنشاء » المصطنع بعمل شخصي يشارك الفنان في فعله الخلاق .

وهنا نصل الى المشكلة المركزية : نقد المدرسة المتوضعة خارج الحياة الواقعية ، الغريبة عن المشكلات الشخصية ، الخارجية عن التجسد وحاجاته وعن الابداع والخلق ، والنافية للبحث المشوب العاطفة عن الغايات .

هذه الادانة للطابع الثنائي للمدرسة بوصفها مؤسسة منفصلة عن الحياة تفضي بالضرورة الى نقد سياسي .

اول ملاحظة تفرض نفسها هنا هي أن الشبيبة ، في غالبيتها ، تقف خارج الاحزاب السياسية ، بل بصورة اعم ، خارج كل تنظيم مبني على المبدأ الثنائي ، مبدأ تفويض السلطة ، اي استلاب السلطة بين يدي « نائب » في البرلمان أو « ممثل » في الحزب أو في النقابة أو في الكنيسة .

ولا مراء في أن الحزب الشيوعي هو أكبر المنظمات تعدادا وامتتها تنظيما في فرنسا . ومع ذلك فإن حركة الشبيبة الشيوعية ، تبعا للتقديرات الأكثر تفاؤلا ، لا تصل الى خمسين الف منتسب . اما منظمة شبيبة الحزب الحاكم ، « الاتحاد الديموقراطي الجمهوري » فبعيدة غاية البعد عن هذا الرقم . ولا تضم جملة المنظمات السياسية اليسارية واليسارية المتطرفة أكثر من خمسة وعشرين الف مناضل ، ويقل تعداد المنتسبين الى المنظمات اليمينية عن هذا الرقم . وبالإجمال يبلغ عدد الشبان المنظمين سياسيا في فرنسا ما دون المئة الف من اصل خمسة ملايين ، أي أقل من ٢٪ . وفي النقابات تتم « الاضرابات الوحشية » ، خارج نطاق رقابة المنظمة في غالب الاحيان ، على ايدي الشباب .

ولا يضم « الاتحاد الوطني للطلبة الفرنسيين » (بجناحيه عشرين ألف عضو من اصل سبعة مئة ألف طالب جامعي . اما المنظمات المنافسة له واليمينية فهي اشد اقفاارا أيضا .
ولئن كانت منظمات الشبيبة الكاثوليكية هي الأقوى حتى الاسم

أما في فرنسا ، وبعد الدور المشرف الذي لعبه « الاتحاد الوطني لطلبة فرنسا » في النضال ضد حرب الجزائر ، فقد راح عدد المتسبين يتضاءل ابتداء من عام ١٩٥٢ ، وضعفت الحركة بسبب القيادات اللامسؤولة . بيد أن النضال ضد حرب فيتنام والفضب على إصلاحات التعليم الرجعية في عام ١٩٦٨ جرفا جمهور الطلاب الى كفاح سياسي فجر أعظم اضطراب عرفته فرنسا وشارك فيه تسعة ملايين عامل وموظف . ولقد كانت هذه تجربة هائلة ، وتحليل هذه التجربة يؤلف جزءا أساسيا من دراستنا .

وفي ألمانيا كانت غالبية الطلاب ، غداة الحرب العالمية الثانية ، يمينية أو سلبية . وحتى في عام ١٩٦٦ كان أكثر من ٨٠٪ ، من الطلاب ما يزالون معادين لفكرة المساهمة في تسيير جامعاتهم . وفي عام ١٩٦٧ رفض نصف الطلاب الاعتراف بحدود الاودر - نايكس، وكان رأيهم أن النظام البرلماني الألماني واف بالحاجة . ولقد بدأت الحركة عام ١٩٦٦ في جامعة برلين الحرة . فقد كانت هذه الجامعة من صنيع الحرب الباردة ، وكانت منسوخة عن النموذج الأميركي ، ولكنها كانت أكثر قابلية للانثلام من الجامعات التقليدية .

وفي عام ١٩٦٧ تظاهرت أفواج وأفواج من الطلاب ضد زيارة نائب رئيس الولايات المتحدة ، ثم ضد زيارة شاه إيران . وصرعت الشرطة أحد الطلاب . ونظم تروست الصحافة سبرنغر حملة مدروسة لتأليب الرأي العام على الطلاب . واستيقظ الوعي في النفوس بسرعة . فقد بدا القمع ، والتلاعب ، والتحكم ، والخضوع للولايات المتحدة المعتدية في فيتنام ، بدا هذا كله على حقيقته كمظاهر مختلفة لنظام واحد : نظام الرأسمالية الألمانية التي سبق أن أنتجت هتلر . واحتل الطلاب مقار صحافة سبرنغر في هامبورغ وكولن وفرانكفورت ومونيخ . وشل توزيع صحف هذا التروست في جميع أرجاء ألمانيا . وكان « تحالف بون الكبير » بين الديموقراطيين - المسيحيين والاشتراكيين - الديموقراطيين يمحيط للثام عن زيف نظام الاحزاب والنظام البرلماني .

لقد لعب الطلاب الألمان دورا هاما في الحركة العالمية للشبيبة ، لانهم أزاحوا الستار على الصعيد النظري عن الخداع البرلماني، ونقلوا النضال السياسي خارج ساحة البرلمان والاحزاب .

إن مسلك الشبيبة السياسي هذا يتسم بسمتين أساسيتين أنثنين على الأقل ، بالرغم من تنوع الشروط القومية التي يتجلى فيها . فتطور حركة الشبيبة خارج نطاق الاطارات التقليدية للتنظيم السياسي هو في حد ذاته دليل على تحول جذري في مفهوم السياسة بالذات : فالتفسير السياسي الحقيقي هو قبل كل شيء تغيير لا للوسائل فحسب بل للغايات المنشودة أيضا ، على اعتبار أن القوى والاحزاب السياسة القائمة تسعى ، على اختلاف اسمائها ، الى تحقيق غاية واحدة لا غير : النمو الاقتصادي ورفع مستوى الاستهلاك ، وإن اختلفت فيما بينها على الوسائل والسبل الى ذلك .

إن الثورة ، كل ثورة ، في التصور التقليدي للسياسة هي في جوهرها تحويل للسلطة من جماعة الى جماعة أخرى . فلا يكون للفرد فيها من دور الا أن يستلب سلطته ويفوضها الى جهاز له قاسمه المشترك مهما تعددت أشكاله : ثنائية الحكام والمحكومين . فالجهاز الحاكم يفكر ويقرر باسم الجميع ، ويقضي في الواقع الغالبية العظمى من السكان عن كل مساهمة فعلية في رسم القرارات وقرارها وفي اختيار الغايات المنشودة . وشعار « الديموقراطية المباشرة » إنما يعبر عن رفض هذه الثنائية .

هذا النفي ، هذا الرفض ، هذا التمرد من جانب الشبيبة - وهذا اليأس أيضا لان سبعة آلاف مراهق بين السابعة عشرة والخامسة والعشرين ينتحرون سنويا في فرنسا - يزيح النقاب عن عمق أزمة حضارتنا . وهو يساعدنا على وعي ضرورة إعادة النظر الجذرية في

نظامنا ومؤسساتنا و « قيمنا » ، وفي غايات مجتمعنا .

إن الشبيبة ترفض على جميع المستويات شرائعنا . والاهل يتأرجحون بحيرة بين روح تسلطية تكرر القطيعة وبين تسليم ديمافوجي لا يخلق أي رابطة حية بين الجيلين . والحكومات بدورها تتجاوز بوجه عام بين خطب التملق وأسلحة القمع .

ولا مهرب من الاحراج : اما قمع لا نهاية له ولا أفق ، واما تغيير جذري ، أي بديل عن حضارتنا لا عن سياستنا فحسب . وهذا البديل لا يمكن انشاؤه من أجل الشبيبة وبدونها . فليس بعد اليوم من مستقبل يمنح أو ينعم به .

وفي تأملنا التمهيدي حول المستقبل ، ينبغي علينا أيضا ، بعد أن حاولنا استشفاف معنى الانتقادات وقياس عمق المشكلة المطروحة وجديتها ، أن نتساءل عما إذا لم يكن هناك مستقبل هو رهن المخاض في تلك المجتمعات المضادة التي ليس لها بعد قوانين مكتوبة والتي تتألف من انشغاق قسم هام - هو أكثر الاقسام فعالية في غالب الاحيان - من الشبيبة . وهذه لحظة أساسية في تأملنا بصدد المستقبل وبناء المستقبل ، لان مظاهر النظام السلبية لا تستثير تمردا حقيقيا الا اذا وجد ممكن آخر ، نموذج آخر . فمن هنا على وجه التحديد يمكن للأقلية أن تشق نفرة وأن تفتح أفقا ، بإيحائها بذلك الممكن وبرسمها المعالم العريضة لذلك النموذج .

لنتفتح صغورنا إذن ، في بداية بحثنا هذا ، للإشارات والاتجاهات التي تتم لا عما تفضحه هذه الشبيبة فحسب بل عما تبشر به أيضا .

٢ - ما تبشر به :

تتجلى في الموسيقى والرقص على سبيل المثال رغبة في التوكيد الحر للذات لا يجوز الخلط بينها وبين النزعات الفردية الذاتية التي شهدتها الاجيال السابقة . والموسيقى والرقص هما الشكلا الأكثر نموذجية لتلك « الثقافة المضادة » ، لذلك الاحتجاج على النزعة التقلية الشكلية المميزة للتعليم الرسمي الذي لا تلعب فيه الفنون والتعبير المدع عن الذات غير دور تافه .

وبفض النظر عن كل حكم قيمة على نوعية هذه الموسيقى وهذا الرقص (هذه مشكلة أخرى سنعالجها في مكان آخر (١)) ، فثمة سمات ثلاث يمكن استخلاصها من شقف الشبيبة هذا .

فالشبيبة ، أولا ، ما عادت تعد الموسيقى أو الرقص فرجة يتمتع بها المرء سلبيا . فالمساهمة فيهما مباشرة وفورية . تبدأ الموسيقى أو الأغنية ، فيهدف الراشدون السمع ، أما الشبيبة فتأخذ بالحركة ، وكأنها تحيي احتفالا ديونيسيا مشتركا . والفنون ، بعد ذلك ، شكل من أشكال الانتماء من دوامة النشاطات النفعية . فقد لا يكون « البوب آرت » الا رغبة في سلخ الاشياء عن دلالتها الوظيفية . وحتى اذا لم يكن فنا ، فانه على الأقل اخلاق ، موقف من الحياة ، توكيد على أن ثمة حياة أخرى ممكنة ، على أن ثمة مجتمع آخر ممكن الى جانب المجتمع القائم ، بانتظار اليوم الذي يمكن فيه استبداله .

هذه الموسيقى وهذا الرقص هما من الفنون التي لا تخضع لسيطرة الكلمات ولا لمنطق الكلام . وبخلاف الحضارة الغربية التي قدمت على الدوام النشاطات العقلية الخاصة على هذا البعد الجمالي ، أي المحسوس بشكل مباشر ، لعلاقتنا بالعالم ، تضع الشعوب الاغربية البعد الجمالي في مكان الصدارة . وهذا هو احد الأسباب الأساسية لانجذاب الشبيبة نحو الهند أو نحو البوذية الزرادشتية أو نحو الجاز الافريقي النابع .

وعلى هذا الصعيد أيضا نجد أن الغايات هي الموضوعات موضع

(١) في مؤلف رهن الإعداد : « ديونيسوس » دراسة في معنى الرقص الحديث .

استفهام ف « الفهم » بالنسبة الى الانسان الغربي هو ، تقليديا ، التفسير بالكلمات . . . وذلك هو مصدر جميع أشكال سوء التفاهم الجمالي . فالغربي يساوره الاعتقاد بسهولة بأنه قد « فهم » اللوحة بمجرد أن يصف له دليل التحف موضوعها ، أي كل ما هو ليس يرسم في الرسم . « انني لا أفهم بيكاسو . . . » . ولكن ما حاجة الفنان في هذه الحال الى أن يرسم اذا كان ما يريد التعبير عنه قابلا للتفسير بالكلمات ؟ أفليس الأجدر به أن يحتسرف الفلسفة أو التساريخ أو الوعظ ؟

ولا ينبغي أن نخفي على أنفسنا أننا نواجه هنا تعارضا جوهريا بين تصورين عن معرفة العالم . وهذا في الحق واحد من المياديسن التي يمكن أن يجري فيها حوار حقيقي عظيم الخصوبة بين الحضارات للتغلب على ذلك التعارض ولعدم التهور من شأن البعد الجمالي والبعد المنطقي على حد سواء لمعرفتنا وثقافتنا ، من شأن انقلابية الهيكلية و « طاو » اللاتونية على حد سواء . وليست سلسلة من المصادفات التاريخية هي التي جعلت نضال الزنوج في الولايات المتحدة يلعب دورا حاسم الاهمية في يقظة الشبيبة ، وجعلت من تأييد حرب تحرير الشعب الفيتنامي القاسم المشترك بين الشبيبة في العالم قاطبة ، وجعلت الرقص والفناء والفنون الافريقية تلقى اقبالا متزايدا ، وجعلت الهند تمارس جاذبية جديدة ، وجعلت اليوغا والبوذية الزرداشتية تعرفان انتشارا لا سابق له ، وجعلت الثورة الثقافية اتصينية تلعب دورا تمويلا نموذجيا ، وجعلت ابطال الشبيبة ، ماو ولوموبا وغيفارا وأنجيلا ديفيس ، من المنتمين الى العالم اللاتيني جميعا .

ان نضال الشعوب المستعمرة او المضطهدة منذ طويل الاماد بشكل، من خلال تجسيم مضخم ، المطلب المشترك للشبيبة في العالم قاطبة . فالشبيبة تطالب ، كذلك الشعوب ، بالا تعامل كما تعامل الاشياو بان تؤكد شخصيتها الخاصة ضد كل محاولة لدمجها بنظام خارجي، اضطهادي، قمعي .

واتجاه الشبيبة الى اعادة الاعتبار الى المحسوس والمباشر امانة غنية من امارات المستقبل . . . ولا مراء في أن هذا الاتجاه يقتزن في بعض الاحيان بالرغبة في اهاجة شدة الإدراك الحسي ولو بصورة صناعية عن طريق المخدر . فالمخدر بات بمثابة تاجيح للتجربة الجمالية وعرف مديح بودلير للحشيش ولفضائله في استشارة الهلوسة رواجاً كبيراً . فاللاريجوانا تؤجج احساسات الالوان والاصوات والعطور. والمسالكين او ال « ل. س. د » يحدنان المفعول نفسه ، ولكن بعز يد من الضرر . وهذا الشعور بالخفة والغبطة يخلق الاوهام . وقد اثبت السرياليون بالتجربة ، منذ نصف قرن من الزمن ، ان الكتابة الآلية الشاعر طريقة ابداعية خصبة ، ولكن الكتابة الآلية لا تعطي غير نتائج تافهة لدى الشخص اللاموهوب . فالشعر ليس أرضاً أجنبية جاهزة للاكتشاف بعد اقتحامها عنوة . كذلك لا يكفي المرء أن يحدث « خلا تاما شاملا في حواسه كافة » كي يصبح رامبو . وعليه ، فإن استعمال المخدر كوسيلة للتحرر من الحدود وللتعبير الكامل عن الذات وهم من اوهام ميتولوجيا العفوية . ولا مراء في قيمة العفوية من حيث انها تمثل قطعة ازاء كل ادعاء يزعم بأنه يحمل للانسان حقيقته وسعادته « من الخارج » ، ومن حيث أنها تعيد الى المحسوس والمباشر قوتها وحيويتها ضد منطق نظام مفلس ، وتبشر بشكل جديد من العلاقات بين البشر .

ولكن العفوية المكرة لا تعود عفوية ، بل تقيض العفوية ؛ فالانارة المتكررة للاحاساس تثلل الحساسية وتنهكها . و « الاسفار » التي يدعون المخدر الى القيام بها مهددة بان تكون فقيرة ومتوحدة على نحو متعاطف. ولكن الشيء الاساسي الذي لا سبيل الى انكاره هو أن هذه « الاسفار » تمثل مظها من مظاهر رفض مجتمع تستحيل فيه الحياة ووسيلة للهروب منه . ان المدمن على المخدرات ليس جانحا بل هو انسان مريض. ومنشأ

مرضه اجتماعي .

وحتى لا نكون من الفريسيين في هذا الموضوع يجب أن نعيد الى الالذهان أن المدمنين على أشد أنواع المخدرات ضرا وأذى (وأغلاها ثمنا) ، كالهروئين ، لا يقتصر أمرهم على الشبيبة ، بل نحن نصادفهم أيضا - وبوجه خاص - لدى الراشدين والشيوخ . ولا بأس أن نذكر أن المستفيدين من هذه التجارة اللامشروعة ، المنظمة على نطاق عالمي هي شبكات في غاية القوة ، هم بوجه عام على قدر كبير من «النضج» ولهم شركاء كبار متواطئون في أجهزة ليست في متناول الشبيبة . وإذا كان من الضروري معاقبة المذنبين ، يجب البدء لا بالشبيبة وإنما بالنظام الذي يولد تلك التجارة ويقض الطرف عنها . وليس في المستطاع وضع حد فعلي لاستعمال الوسائل التي تتيح للمرء أن يهرب من العالم الا اذا خلق عالم لا يولد الرغبة في الهرب.

نصل هنا الى حدود المشكلة الدينية . والحق انها تنطرح اليوم بعدة متزايدة بالنسبة الى الشبيبة ، ولا سيما ان الكنيسة كانت طول الف عام في الغرب مدبرة عمليات انهرب الكبيرة وصانعة البررات « الروحية » لجميع الثنائيات ، بدء من ثنائية الروح والجسد الى ثنائية الطبقات والسيطرة السياسية .

ولا غرو ان تكون حركة المعارضة والنقض قد زعزعت أركان الكنيسة أكثر مما زعزعت أركان اي مؤسسة أخرى مورثة عن الماضي. زعزعتها في أساساتها بالذات ، لان الشبيبة كانت الخميرة ، ثم تلتها في التحرك تدريجيا الجماهير الفقيرة .

لقد شنت الشبيبة هجوما عنيفا على الثنائية في تنظيم الكنيسة الداخلي ، موجهة التحدي الى كل ما يمكن ان يجعل من الكنيسة جسما منفصلا في المجتمع ، خارجيا عنه ومتعاليا عليه . وهذا لا يتجلى في ما تصطدم به الكنيسة الكاثوليكية من صعوبات متعاطمة في تجنيد الشبان وتأهيلهم للكهنة في المدارس الاكليريكية حتى ان بعض الرهبانيات (المذكرة أو المؤنثة) اضطرت الى اغلاق أديرتها بسبب بندرة المرشحين للدعوة الربانية فحسب ، بل يتجلى أيضا في المطالبة المتعاطمة باندماج فعلي بين الكنيسة وبين العالم ومشكلاته . ولقد كان الكهنة - العمال رواد حركة لا يمكن أن تنقهر الى الوراء بعد اليوم، حين رفضوا الفصل بين العمل والإيمان ، بين الكهنة والحياة العمالية ، حياة عمالية معترف بها في جميع ابعادها : لا بوصفها بؤسا تشاظرها اياه فحسب ، بل أيضا بوصفها كفاحا مناضلا ، ومشكلة عزوية الكهنة والراهبات لم تعد اليوم غير مظهر من مظاهر تلك الرغبة في دمج الكنيسة بالحياة كامل الدمج وفي ممارسة الإيمان ضمن نطاق الحياة بأبعادها كافة لا خارج الحياة . وما تشديد اللهجة في الكنيسة الكاثوليكية على « رسالة العلمانيين » وعلى امكانية رسم الكهنة من بين الرجال المتزوجين والنساء الا حالة خاصة من ذلك الرفض للثنائيات طرا .

ان هذا التيار العميق غير القابل للارتكاس هو الآخر يعبر عن نفسه أيضا في التأليف المذهبي ، في اللاهوت بالذات . وليسوا قلة بين الشبيبة المسيحية في اميركا اللاتينية أولئك الذين يرون صلة لا تتي تتوق بين فكرة البعث والقيامة وبين الثورة . وأنه لا مر له دلالة أن يحمل كتاب الاب كومبلان ، الشاهد على تلك الوضعية النفسية، هذا العنوان : « لاهوت الثورة » .

وفي بلدان العالم الثالث قام جناح هام من جميع الأديان بربط نفسه بحركات التحرر القومي : لا في اميركا اللاتينية فحسب ، بل أيضا في افريقية في شكل حركات تنبؤية ورسولية ، ولدى الشبان المسلمين الذين ارتبط لديهم الاسلام ، في الجزائر على سبيل المثال، بحرت التحرر القومي ، مثلهم في ذلك مثل الكهنة البوذيين في فيتنام اليوم . ولقد تأثرت أكثر ما تأثرت حين استمعت في بانكوك ، في

معبد وات - فو ، الى راهب بوذي شاب (هذه البوذية التي كانت على مر الزمن أكثر الأديان ثنائية واشدها حرصا على صرف اهتمام الإنسان عن الأرض) ، وهو يكلمني ، بحمية نضالية مذهلة ، عن الالتفات لا نحو عالم آخر ولا نحو الماضي وإنما نحو المستقبل لتغيير العالم.

ان الشبيبة تواجه ، في الكنائس المسيحية ، نقل الماضي الرهيب: ثنائية الروح والجسد ، وستبمانها الأفلاطونية ، عن خلود الروح ، والميل على حد تعبير الأب تيار دي شاردان الى الافتراض بان الجسد والحياة الجنسية ملوثان بما لست أدري من دنس . ولهذه الثنائية ترجمتها السياسية والاجتماعية الفورية : فيحجة أولوية « الروح » يفضل النظام المصطف الى جانبها على الثورة المدموغة بالفوضوية و « المادية » .

و ضد هذا كله يعبر الاتجاه الاساسي الذي ترسم معالاه في الشبيبة ، على نحو جنري الجدة ، عن واحد من أعمق تيارات المسيحية ، التيار الذي يشدد اللهجة على ما يسميه اللاهوتيون بعلم الاخريات ، اي الرجاء المسيحي .

بيد ان هذا التيار يمثل ، فيما وراء مظهره اللاهوتي المحض ويتجاوز حدود الشبيبة المسيحية ، طريقة جديدة في عيش علاقة الانسان بالعالم وعلاقات البشر فيما بينهم .

ونظرا الى عدم توفر مصطلح أنسب ، سنصفه بأنه « دينوسي » .
اولا لاننا نلمح بذلك الى رؤية نيتشه ان الذي يلهم ، عن وعي او لا وعي ، عددا كبيرا من مبادرات الشبيبة المعاصرة .

ان ابولون ، الذي يجسد المثل الاعلى للفكر الاغريقي الكلاسيكي ، هو معلم العقل والانضباط والتوازن والحكمة الاغريقية النموذجية ، الحكمة التي تدين بالشطط كل محاولة لتجاوز حدود الانسان . ابولون هو ملكوت القانون والنظام . ونموذج الفعل الابولوني هو فعل النحت ، اي الفنان الذي يبنى كل شيء تبعا للقانون متقيدا بالنظام الذي شأته الالهة .

اما نموذج الفعل الديونيسي فهو فعل الرقص . الرقص بوصفه الصورة المجازية للحياة المفهومة على انها فيض متدفق يخترقنا ويتملى التعبير عنه قدرة الكلمات ، لا المفهومة على انها نظام علاني ينقي تقليده بالعمل . الرقص بوصفه انبثاقا متجددا للوحدة الاولى بين الانسان والطبيعة قبل كل حضارة ، تلك الوحدة التي عادت ظهورها فسي التاريخ في شكل ثورات في كل مرة تم فيها اختراق الحدود التقليدية في المذاهب الصوفية والثورات ، في الطوباويات والهلوسات .

ان الاله الاريسطوطاليسي المسن ، المحرك الثابت ، الرب البارد ، قد مات . واني لاشك كل الشك في أن الشبيبة يحلو لها ان تمثل دور الناذبة في جنازته . فالاله الوحيد الممكن تصوره بالنسبة اليها والقابل للحياة ، بعد ماركس ونيتشه وفرويد ، في عصر الجوهر فيه صيرورة ، والكتلة طاقة . والكيونة علاقة ، هو القوة الخلاقة الكامنة في قلب كل شيء . فאלله موجود حيث وجد شيء جديد في سبيله الى الولادة في ابداع فن من الفنون او في اكتشاف علمي او في حب او في ثورة . ان الله هو نقيض القصور (1) . ولئن كان (1) المقصود ههنا قصور الطاقة النحطة ، المأجزة عن توليد عمل . « العرب »

دار الآداب تقدم

يوسف سرورو

الحرز بمجوت أيضا

رواية

مأساة الانسان الفلسطيني في الوطن العربي ...

٦٠٠ ق . ل .

صدرت حديثا

ويهبط الموت الى غزاة

يبكي لديه الفزل
يضحك فيه البكاء
ويهبط الموت الى غزاة ..
وانه الحي الذي يحمله الميتون !

مسحت ريش الحمام
يهفو على الحنجرة ..
بالورد .. كفتني
غنيتني .. ان انا
ما بين اشعاري .. ونجوى الفرام

للريشة السكين ..
للوردة القنبلة ..
لو نلتقي بعد حين !

زكي الجابر

بفساد

ذبحتني امس بريش الحمام
سقيتني الخمر .. رذاذ الفمام
بالورد .. غطيتني ..
وكنت لي الشعر .. غرام الفرام

لا تسالي ..
تلك الحكايا الكثار
عن الدموع المطر ..
والنوم قبل السهر !
انا نشق الحجر
نزرعه الحب ..

وضوء البصر ..

يا ايها الميتون ..
هل تنزفون الدماء ! ..
في ثوبنا مخبرون
في خطونا مخبرون
وانكم تعلمون
معنى سكون السكون !

ينظام الفايات هذا ، الذي خلق في شروط تاريخية مفارقة بصورة كاملة
للشروط الراهنة والذي ما عاد يجب على أسئلة اليوم ولا يلبي
متطلباته .

وما تبشر به الشبيبة هو على وجه التحديد الطابع المستعجل
لضرورة طرح مشكلة الفايات على بساط البحث . حتى ولو كانت
تفعل ذلك بصورة مشوشة ، فوضوية ، طوباوية ، وبكلمة واحدة :
اسطورية . أجل ثمة « اسطورة » عن الشبيبة . ولكن الاساطير
لا تولد ابدا عبثا : فهي تخلق حين تبرز حاجة جديدة للانسان وحين
لا تجد هذه الحاجة امكانية لتلبيتها في المجتمع القائم . ان الاسطورة
تجسيد مسبق . ومن الواجب ان نتعلم كيف نك لفزها . والاسطورة
هي دوما اشارة الى تجاوز . ومن الواجب ان نقرأها لنفهم ما تشير
اليه . وهذا الكتاب يقترح محاولة للقراءة ولفك اللفز . يقول مثل
بوذي : « حين تشير الاصبع الى القمر ، ينظر الاحمق الى الاصبع » .

انما بدنا من هنا نستطيع ان نبني ، مع الشبيبة ، المستقبل .
وما تفتقر اليه هذه الشبيبة هو الذاكرة والامل . والحل الحقيقي
لتيهنا الاعمى والفاجع هو الوصول الى حرية تتجاوز الامتثالية والتمرد ،
هو الجهود المبذولة كيما يكون لنا مع هذه الشبيبة تاريخ مشترك
وامال متبادلة .

القصور قانونا عاما لانحطاط الطاقات ، فان الحياة قد انتصرت عليه
من الآن وان بصورة غير نهائية . وثمة قانون جديد صائر الى الحل محلله ،
وهذا القانون الجديد الذي قبل بتحدى معاودة صعود المنحدر هو
الذي يعطي الحياة معناها وقوتها ويجدد صباها .

ان موقف الشبيبة هذا يوحي بشكل جديد للعلاقات بين البشر :
فقد لا يكون ما يجمع بيننا محض مهمة مشتركة ، وانما ايضا انتماء
مشترك الى فيض متدفق واحد ، الى نسغ متصاعد واحد :

ان موقف الشبيبة هذا يوحي بموقف جديد من الحياة : تحول
مسير الانسان الى قصيدة .

سألني أحد الطلاب : ماذا سيحدث اذا رقصنا حياتنا بدلا من
ان نبنيها فحسب ؟

ان ما تفضحه الشبيبة هو الثنائية في شتى اشكالها .

والتعارض بين الروح والجسد هو التعبير المباشر والاول عن
الثنائية وتلخيص لسائر اشكالها : ثنائية السلطات - سلطة الاب ، رب
العمل الزعيم ، « القيم » ، الاديان ، الاحزاب ، الطبقات السائدة
والبشر القضي عليهم بنود المنفذين ، هؤلاء البشر الذين تحمل اليهم
« الفايات » من الخارج ، في الاخلاق كما في السياسة ، في العمل
كما في الادب او الفنون ، والذين لا ينتظر منهم من شيء غير الاندماج

المرور في سواررع سلفا دور والى الخلفية

وجه امرأة تعرفه
تعرف اسرار البحار .. استوقفته الليلة الماضية ..
احتكت به ،
خُطت على جبهته جرحا عميقا
نزفت جبهته .. تبغا وافيونا
يعود الرجل البفل الى الشارع .. هشا
ماسحا عن جرحه الافيون والتبغ .. واسرار البحار
المرأة العارفة .. اللبوة
من يودعه الان فراشا ناعما
يزرع بين الجرح والمرأة .. حدا قاصلا
فيلا من الاسفنج .. نمرا خزيا
مانعا للحمل مضمونا ..
يخاف المرأة العارفة .. اللبوة
في احشائها السماق .. في وردته الزئبق .. سن
الذيب
يخشى مدن الناس ..
التي يصعد من ابراجها ..
الرمان والشمس .. واسرار البحار

بايعت مطربة الحي .. اساطيل المحار
بايعت ..
لم يبق الا المرأة اللبوة ..
في احشائها السماق .. في وردته الزئبق ..
سن الذيب ..
اشواق البذار
مريد
حميد سعيد

تبدأ اللعبة ..
يأتي رجل .. يمسح عن ذاكرة الليل خطاياها
يكون الرجل الآتي على هيئة ثعبان
على هيئة بفل قادر
ان يمنح الصورة لون الوقت
ان يخرجها ميتة حيناً
وان يخرجها ساعية حيناً
فهذا الرجل العصري ..
مطوط من الزاوية الاولى .. الى زاوية ..؟
ملقى ..
تفطيه الدهاليز .. الزجاج .. الخشب .. الثلج
وفي اندية الموت الشتائي العتيق
اندثر الحب الذي كان ..
استفاق الحجر المرمر ..
نام الرجل البفل
وباع امرأة العمر ..
بكأسين من السم وكأس من دم
أفرغها من صوتها الاول
فاستبدلت الحنجرة الطفلة ..
شدت وترا شيخا ..
وفي شفتها المترفة الصارخة الالوان
كانت غرفة النوم ..
طريق الرجل البفل الى المقهى الممل ..
الخوف .. اوراق القمار .. الوهم
في المسرح يففو مرة ..
يضحك .. يستبعد وجه الشجر الاخضر

المسرح المحمي

بقلم الدكتور عبد الغفار مكاوي

١- لمحات من تاريخه

ليس في هذا العنوان قدر من التصف ؟ الا نحس فيه شيئا من التناقض ؟ وان نحن غيرنا فيه قليلا فجعلناه « الدراما الملحمية » ، فلا يثير في نفوسنا مع ذلك شيئا من الغرابة ؟

الدراما - كما يعرف القارئ وكما يعلمنا الفعل اليوناني الذي اشتقت منه - هي الفعل . وهي فعل مباشر في الزمن الحاضر ، تام في ذاته ، ينمو بين بدايته ونهايته نموا عضويا على هيئة مناجاة (مونولوج) او حوار (ديالوج) ، لا عن طريق الكلمة التي تؤثر على الخيال ، بل عن طريق حدث او تيار من الاحداث يجري على خشبة مسرح ، ويدعو المتفرج للفوص في لجته .

اما الملحمة فهي نوع آخر من انواع التعبير الادبي الرئيسية ، يمتد امتدادا شاسعا في المكان والزمان ويصور صراع الالهة والابطال بلغة شاعرية فخمة موزونة . وسواء كانت الملحمة شعبية او فنية ، فقد وجدت عند كل الشعوب ، وكانت اقدم اشكال القصة واوسعها واوفرها حظا من الجلال - فكيف يمكن الجمع بين هذين النوعين المستقلين ؟ هل يمكن التوفيق بينهما على الرغم مما نجده بينهما من اختلاف في البناء والاسلوب والحركة في المكان والزمان ؟

لا شك ان القارئ يعرف هذا المصطلح ، ولا شك انه اطلع على بعض نماذجها او شاهدها على المسرح . ولعله قد ارتبط في ذهنه باسم واحد من اعظم كتبه في الثالث الثاني من هذا القرن ، وهو الشاعر الكاتب المخرج الالمانى برتولت برشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) الذي وضع المصطلح وحدده ودعمه بكتابات النظرية . ولعله ايضا قد قرأه على نحو آخر ، لان صاحبه يصفه بأوصاف اخرى كالمرح العلمي او الجدلي او غير الميتافيزيقي او مسرح الاحتجاج .. ولكن الشيء الذي احب ان الفت اليه الانظار في هذه السطور هو ان المسرح الملحمي قديم قدم المسرح الغربي كله ، وان جذوره ممتدة في تاريخ هذا المسرح وبعض ظواهره موجودة في المسرح الشرقي والصيني بوجه خاص ، كما ان مسرح برشت ليس هو المسرح الملحمي الوحيد ، فهناك مسرح كلوديل المعاصر له ، وهناك جوانب ملحمية عديدة تلمسها لدى بعض كبار الكتاب المحدثين واصحاب المسرح الشعري ومسرح اللامعقول . واذا كان برشت هو الذي وضع هذا المصطلح وحدده واثره بأعماله الفنية والنقدية في اطار النظرية الاشتراكية ، فهو في الحقيقة يصف به بناء دراميا لم يخترعه من العدم ، وانما وجدت الدراما الملحمية او غير الارسطية خلال الدراما الغربية وعلى مر العصور ، كما ان محاولة الفكاه من النظرية الارسطية المشهورة لم

تتوقف منذ عهد التراجيديات اليونانية نفسها حتى يومنا الحاضر . واذا كان من المسير علينا في هذا المجال ان نناقش هذه القضايا العديدة ، فلا أقل من القاء نظرة تاريخية عليها ، لتبين ملامح الدراما غير الارسطية وآثارها والجهود التي بذلت للوصول بها الى التجارب الجديدة التي لا زالت تشق طريقها وتبحث عن انسب شكل لها .

لا زالت الدراما الغربية منذ عهد الرومان خاضعة لتأثير أهمها الاولى (وهي التراجيديات الاغريقية) ، ولا زالت واقعة تحت تأثير النظرية الفنية الوحيدة التي ورثناها عنها ، وهي النظرية الواردة في كتاب انشعر لارسطو . ويبدو ان اسم العلم الاول لا بد ان يظهر في كل نقاش يدور حول نظرية الدراما قديمها وحديثها ، وان التثبيت بقواعده او الثورة عليها هو في الحالين اعتراف بفضله وسلطانه ! فقد دخلت الاجيال على مر العصور في حوار مع نظريته المشهورة (التي اشار الى بعض أسسها او استخلصها النقاد من كلامه الموجز واجملوها في الوحدات الاساسية المعروفة كالمكان والزمان والحدث ، وعلية التسلسل والانساق في الفعل المسرحي ، وتشابك المشاهد وتداخلها ، والازمة والصراع او العقدة التي تنتهي بالحل) . وتمسكت بعض هذه الاجيال بالنظرية ، وخرج عليها بعضها الاخر واخذ يفسرها ويمثل فيها او يختلف معها ويثور عليها متأثرا بمسرح شيكسبير وهو مسرح غير ارسطي بالاصالة . وهذا كله امر طبيعي . فلكل عصر مسرحية . وكل عصر ينتظر من المسرح شيئا يختلف عن العصر السابق او اللاحق . وقد لا نعلم الحقيقة اذا قلنا انه كانت هناك على الدوام نظرية اخرى غير ارسطية في بناء الدراما ، ظهرت بصورة واضحة في العصور الوسطى عندما كتبت المسرحية الدينية المعروفة بتمثيلات الاسرار بعيدا عن التراث القديم ، كما ظهرت في العصر الحديث لتثور على نظرية ارسطو عن قصد ووعي في بعض الاحيان ، او عن ضرورة اقتضتها المادة الحديثة والمضمون الجديد في احيان اخرى . وكلامنا عن الدراما غير الارسطية لا يعني انها تمارض تلك معارضة تامة . فقد تلقي معها في بعض النقاط ، ولكنها تقض النظر عن المكان والزمان ولا يخضع لعلية التسلسل ، كما نجد ان بناء المشاهد والمناظر يسير على مبدأ التجاور بحيث تستقل في وحدات قائمة بنفسها ، وبحيث يتسع افق الدراما فيكون رحبا شاملا اقرب الى افق الملحمة (*) .

(*) راجع تفصيل هذا كله في الكتاب القيم « المسرح الملحمي » لمأريانة كستنيج ، ١٩٥٩ دار نشر كولهاوس ، سلسلة أوربان ، الطبعة الثانية .

استخدمت بعد ذلك - على نحو ما يروي أرسطو - موضوعات من الأساطير كيفما اتفق أو كيفما أحب الناس . حتى إذا جاء الشعراء المتأخرون اختيرت أساطير يمكن أن توصف بأنها تراجيدية . وبدأت مع أيسخيلوس - الذي أدخل الممثل الثاني - مرحلة يمكن أن نسميها مرحلة « درامية » تمثلت في تبادل الحوار والاختزال واستغراق الكورس في تأملاته الطويلة . ولو نظرنا إلى « الفرس » لأيسخيلوس لوجدناها خالية من أي حدث مسرحي ، ونحن نسمع أخبار المعركة وهي تروى أمامنا ، فترد عليها الشخصيات والكورس بالشفع والشكوى . الحدث إذا غير مرئي ، والدراما - أن جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة للدلالة على نوع أدبي معين - تقوم على عناصر ملحمية وغنائية تؤلف في مجموعها أحد الطغوس التي أشرنا إليها . ونفس الشيء ينطبق على مسرحيته الأخرى « السبعة ضد طيبة » .

هذه العناصر الملحمية الغنائية التي أخذت تغل لصالح الحدث الدرامي - في مسرحيات سوفوكليس ومسرحيات أيسخيلوس المتأخرة لم تختف بعد ذلك ولم تنقطع عن القيام بدورها . فقد ظلت رواية الجبر وظل التأمل الشعري عنصرين أساسيين من عناصر الدراما . ومن يقرأ كتاب نيتشه السابق الذكر يربف شاعت الجوانب الملحمية في أعمال يوريبينز ، وكيف ربط نيتشه هذه الملحمية بما سماه التنوير السقراطي الذي جعله علامة على ضهور انتزعة التراجيدية أو الديونيسية الأصلية وظهور المرحلة « الإبولونية » أو العقلانية التي كانت بداية انحلال الروح اليوناني البطولي وتدهوره ..

يبدو أن الدراما الغريبة قد ولدت ولادة ثانية عن طغوس العبادات . نقصد بهذا نشوء ما يسمى بتمثيلات الأسرار في العصور الوسطى عن القديس المسيحي .

كانت الطغوس المسيحية الأولى تصور الأحداث الواردة في الإنجيل الأربعة في صورة رمزية ، كموت المسيح بعد العشاء الأخير وصلبه وقيامته . ثم دخلت عليها بالتدريج ألوان من الزخرفة والتمثيل الصامت أو المنظوق . وفي القرن التاسع كانت تتخلل ثلاثة نص القديس إضافات نثرية تلى بطريقة تمثيلية منمعة ، كما كانت إشارات القساوسة والرهبان وحركاتهم الرمزية - من مسير إلى الإمام والخلف وتبخير المكان ، وتسليم الأكفان تمهيدا لتلقيام بتمثيلية عيد الفصح - تتزايد شيئا فشيئا وتحفل بالوان من الزينة في الملابس والإشارة للتأثير على جمهور المصلين . ثم دخل عليها نوع من « الدرامية » بإضافة أصوات أخرى لم تكن موجودة من قبل ، فأنضمت إلى الإنشاد المتبادل بين القسوس والمصلين أصوات أخرى تغني على لسان الملائكة والرسول والنساء كل على حدة ، وكان الرهبان والصبية الذين يمثلون الجوقة ينشدون هذه الأدوار من المكان المجد للكورس .

ثم اتسع الأمر في القرن الرابع عشر عندما أضيفت إلى الأحداث التي تصور عيد الفصح أحداث أخرى مستمدة من الإنجيل ، مما أدى بطبيعة الحال إلى زيادة عدد الأشخاص الذين يؤدونها . ولا ينبغي أن يغيب عنا أن هذه النزعة الدرامية المتزايدة كانت تعتمد باستمرار على طغوس القديس التي كانت تقطعها بين الحين والحين ترائيل يتبادلها القسيس والمصلون ، وتأملاات شاعرة في نصوص الإنجيل أو أناشيد المصلين . وعلى هذا الأساس الملحمي من نصوص الإنجيل التي « تروى غناء » على لسان أحد الرسل وتمثل حركات وإشارات وإيماءات يتخللها حوار من أشخاص مختلفين - نشأ شكل تمثيلي قريب من الأوراتوريوم المعروف في عصر الباروك .

ويتألف قسم منه من عناصر ملحمية غنائية وقسم آخر من عناصر درامية تكون في مجموعها تمثيلية غنائية للأصوات الفردية والجوقة بمصاحبة عزف الأرغن أو الأوركسترا ، وتقوم في الأصل على نص ديني

ونحن بهذا الكلام عن الملحمة والدراما نشير إلى مشكلة من أدق المشكلات التي عرضت للنقد الحديث وهي مشكلة الأنواع الأدبية . ولا يمكننا بطبيعة الحال أن نتعرض لها بالتفصيل في هذا المجال . ولكننا نلاحظ بوجه عام أن المناقشات الطويلة التي دارت ولا تزال دائرة حولها قد سارت في طريقين ، أحدهما يتابع تراث النقد المعيارى وينظر إلى الأنواع الأدبية نظرة ثابتة مطلقة ، والاخر ينظر إليها نظرة ديبالكتيكية أو جدلية متأثرة بفلسفة هيغل الذي أدخل التفكير التاريخي والجدلي على علم الجمال مما أدى إلى التوحيد بين الشكل والمضمون والنظر إلى الأنواع الأدبية نظرة تاريخية تخضعها للتطور والتغير الذي يسري على المجتمع والفكر والوجود . ولعل الرسائل الرائعة التي تبادلها أنشاعران الكيران جوته وشيلر أن تكون أهم وثيقة أدبية سجلت الأزمة الدائرة حول مشكلة الأنواع الأدبية ، وعبرت عن الآلام التي كابدها في أعمالهما المتأخرة (مثل فاوست لجوته وعلاء أورليانز أو جان دارك لشيلر ومسرحياته الأخيرة التي تركها بغير أن تتم (**)) . لقد كانا يحاولان المحافظة على الشكل الموروث والقواعد الأرستية التي التزما بها أو رغبا على الأقل في الالتزام بها . ولكنهما وجدا نفسيهما مع ذلك مدفوعين دفعا إلى الخروج عليها ، بحيث اقتنعا في النهاية - كما يقول شيلر في رسالة إلى صاحبه بتاريخ ٢٦ يولييه سنة ١٨٠٠ - بأن الشاعر لا يجب أن يتقيد بفكرة عامة ، وإنما ينبغي عليه وهو يواجه المادة الجديدة أن يفامر بالبحث عن الشكل الجديد ويجعل فكرة النوع الأدبي فكرة مرنة . . وقد أدت بهما هذه المناقشة إلى الاشتراك في كتابة بيان هام عن « الأدب الملحمي والأدب الدرامي » حددا فيه طبيعة كل منهما وذهبا إلى ضرورة امتزاجهما وتداخلهما ، الأمر الذي نلمسه كما تقدم في « فاوست » التي تعد في الواقع قصيدة ملحمية كبرى اختفى منها عنصر التوتر الدرامي أو كاد ، وأصبح حلقة واحدة من حلقات متصلة تؤلف بينها رؤية مترنة شاملة للكون والإنسان .

لنحاول الآن أن نتبين بعض ملامح البناء غير الأرستى في الدراما الغريبة . ولا مناص لنا من البدء بالسؤال عن أصل التراجيديا . وهو موضوع لا يزال يحيط به القموض ويشور حوله الجدل . ولعلنا لن نصل فيه إلى جواب يقيني حتى يتم الكشف عن نصوص مسرحية كتبها مؤلفون سابقون على الشعراء الإغريق المعروفين . والشيء المؤكد على كل حال هو أن انشكل الأرستى للتراجيديا الإغريقية قد جاء نتيجة تطور تم في مرحلة متأخرة ، وأن هذه التراجيديا قد نشأت عن روح الموسيقى ، كما يقول نيتشه في كتابه المعروف عن مولد التراجيديا .

كانت التراجيديا ذات طابع طغوسي تعبر عنه بالرقص والموسيقى . وكانت هذه الطغوس تتم في صورة إنشاد متبادل بين الكورس (الجوقة) وقائده الذي يجسد الإله أو البطل . وارتبطت هذه الطغوس بعبادة ديونيزيوس رب الخمر والنشوة التي بلغت أوجها في القرن السادس قبل الميلاد . ثم دخلت الكلمة المنطوقة لأول مرة - ويرى أن نيسبيس هو الذي فعل هذا ! - فجعلت المنشد الذي كان يقوم بالرد على الكورس هو المتحدث الوحيد ، كما وضعت بذلك أول حجر في البناء الدرامي .

كانت التراجيديا القديمة احتفالا طغوسيا لا يمكننا أن نصفه بأنه تراجيديا إلا على سبيل التجاوز أو على سبيل المجاز . فقد كانت هذه الطغوس تحتوي على عناصر شعبية وديونيسية توضع بجوار بعضها البعض في حرية وبغير تقيد بموضوع أو غرض معين . ثم

(**) راجع المقدمة التي كتبها لمسرحيتي الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس لبرشت ، سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد السادس ، ص ٢٣ وما بعدها .

اضيفت اليه بعد ذلك نصوص دينوية . وهو من الناحية الموسيقية قريب الشبه بالأوبرا ، وان كانت المشاهد فيه غير منظورة في الغالب ، وقد نشأ في إيطاليا في أواخر القرن السادس عشر لمصاحبة قصص الإنجيل والصلوات والادعية ، ومن أهم من وضع أسسه نيرى وأنيموشيا وبالسرينا وكافاليري ، ثم بلغ الذروة عند « باخ » (الباسيونات أو عذابات المسيح) وهيندل (المسيح) وهابدين (الخلق والفصول) . ولما ازدادت هذه الزخرفة ولم يعد التمثيل مقصورا على الفسوس والرهبان بل اتسع لسكان المدن وخرج من داخل الكنيسة ليتمثل في ساحتها ، قويت هذه النزعة الدرامية ، وحلت اللهجات المحلية محل اللاتينية ، كما قام مقام الرسول شخص آخر - كالقديس أوغسطين مثلا - كان يتقدم بين المشهد والآخر ليروي الأحداث . ثم اختفى الراوية أيضا ، ولم يقف الأمر عند تمثيل أحداث عيد الفصح بل أخذ يحيط بحياة المسيح كلها في مشاهد متتالية . وأخيرا أصبحت تمثيلية الأسرار تشمل أحداث العالم كما تتصور المسيحية ، ابتداء من الخطيئة الأولى حتى يوم القيامة والحساب الأخير .

ومع ذلك فقد بقي الطابع الملحمي هو الغالب على تمثيلات الأسرار (على الرغم من اختفاء الراوية) كما بقي انطباع الطقوسي عن طريق ما كان يدخل على التمثيل من الموسيقى وانشاد الجوقة . ويجب ان نتصور التمثيل في صورة رمزية . فقد كانت الأحداث التي تدور أمام جمهور التفرجين معروفة لكل واحد منهم . ولم يكن على التمثيل الا أن يجسمها لهم ويعمقها في صورة غير واقعية . ولم يكن الممثل يتقمص الشخصية التي يقوم بها ، ولم يكن الجمهور ليصدق بالطبع أن الممثل الذي يقوم بدور المسيح هو المسيح نفسه . فالممثل كان يقوم بعدد من الحركات التعبيرية والرمزية المدروسة من قبل . وكان يأتي من الحركات ما يصور للمشاهدين أنه مستغرق في حالة نفسية معينة . ولا يخفى على القارئ أن هذا موقف ملحمي يعتمد على الحكمة والرواية ، على عكس ما نراه في تقمص الممثل للشخصية التي يؤديها في الدراما التقليدية .

وبلغت مسرحيات الأسرار ذروة الكمال شكلا ومضمونا في ذلك العدد الكبير الذي تركه لنا الشاعر الإسباني « بيدرو كالدرون دي لباركا » من المسرحيات المعروفة بالأوتوساكر منتال (x) أو الفصول المقدسة التي تعبر تعبيرا رمزيا مركزا عن تمثيلية الأسرار بوجه عام كما تنتقل بها نقلة أدبية أساسية (وقد وصل عددها الى ثلاثة وسبعين مسرحية !)

وتبلورت تمثيلات الأسرار . التي كانت قد تضخمت حتى امتدت فترة عرضها في القرن السادس عشر في مدينة بوج (xx) الفرنسية مثلا الى خمسين يوما ! - وتركزت في فصل واحد طويل يصور العشاء الأخير . وتطور كالدرون بشكلها التقليدي فأدخل عليها الموسيقى وغناء الجوقة ، وأضفى عليها الطابع الطقوسي من جديد . ومن ثم كانت مسرحيات كالدرون تصورا رمزيا أو مجازيا للقديس المسيحي ، يدخل فيه عدد كبير من الحكايات والأساطير والقصص الخرافية والاستعارات المستمدة من العهد القديم والجديد ، بل تدخل فيه كذلك بعض الأساطير القديمة الى جانب الصور والأحداث المبكرة التي تخدم الطقوس التمثيلية في إطار الفصل الواحد . هذه انطقوس التمثيلية المعبرة عن نظام فكري له قداسته تدل الى جانب طابعها الكنسي على طابع ملحمي فلا مجال هنا للكلام عن الجانب التراجيدي والدرامي بالمعنى الذي فهمهما به أرسطو . لأن الحركة الدرامية في هذه التمثيلات تخضع للرؤية الدينية والتكوينية التي غلبت على العصور الوسطى .

كانت سلسلة التقاليد المسرحية قد انقطعت خلال عدة قرون .

(x) Auto Sacramental
(xx) Bourges

- (1) Scena
- (2) Fastnachtsspiele
- (3) Acolastus
- (4) Gnaphaus
- (5) Cenodoxus
- (6) Jakob Bidermann
- (7) Sturm und Drang

الطريق الى الولاية

لاسمك رائحة الحزن والياسمين ،
ورائحة الامم البائدة
فهل أتوقف حيناً ،
والقي الفراقا
وأعقد مع صمتك الكارثي اتفاقاً
ونهي على شرفات البكاء قليلاً ،
ونجمع أيماننا الشاردة ؟
ولاسمك رائحة الموت أيتها المرأة الماردة !
فماذا عن الطقس والحالة الباردة ؟
— تعودت ...
— لماذا أراك تموتين ؟
لا .
أنت لا تعرف الموت دربا اليك ،
ولكن لماذا أراك تنامين مكشوفة ،
في العراء ؟
تنامين وحدك كالشاهدة .
وكيف تبعين نفسك للغرباء
وترضين صك انتدابك للقبعات ،
وللعملة الوافدة
وتنسين ابنك في مهرجان البكاء ،
— وحيدا
ولا تمنحين سوى السحنة الجامدة
فهل أنت مأواي ،
هل أنت أمي التي أرضعتني الحليب ،
وأقرحها برق أيماننا الواعدة ؟
وما الفائدة ؟
إذا كنت تسقينني الآن ، مر العذاب ،
تدعينني نحو كل المنافي ،
وأنت على أرثنا قاعده !
لمن أقرأ الآن من دفتر الجوع ،
آخر ما سطر الفقراء
وما جرّع القلب أو كبده ؟
وكنت أسير غيابك ،
سجلت أسماء كل المقاهي التي رفضتني ،
وكل النساء اللواتي عرفت ، وأحببت ،
خليتني للتسكع في خدمات الشوارع .
والمدن الجاحدة .
تبارك هذا الشجي والحضور
تبارك هذا البعاد ، وحذر المرور
تبارك هذا الطريق الجديد الى الولاية

محمد القيسي

لن نقف عند هذه المرحلة الطويلة التي تحتاج لتفصيلات أوفى ، بل سنستخطها لمرحلة أكثر أهمية بالنسبة لتتبنا للظواهر الملحمية التي سبقت المسرح الحديث ومهدت له . وسنجد أن إنتاج الحركة الرومانتيكية في المسرح — ودلالته الأدبية والشعرية أكبر بكثير من دلالة المسرحية — ينطوي على ظاهرة نلاحظ استمرارها في الدراما الملحمية الحديثة بين الناحيتين الشكلية والموضوعية ، ألا وهي ظاهرة التأمل الذي يوقف الحدث ويكسر حاجز الخيال أو يقوم بتعطيم الوهم . وأوضح مثل على هذا هي مسرحية الشاعر الكاتب الرومانتيكي لودفيج تيك (١٧٧٣ - ١٨٥٣) المعروفة « القط ذو الحذاء » (١) إذ نجد حيوة الاطفال المشهورة تتحول الى مناسبة لتوجيه النقد والسخرية بحركة التنوير وتكلف كتاب المسرح وغباء الجمهور .. الخ ويستمر التعطيم للوهم المسرحي بحيث تبدو مستويات الوهم والواقع المختلفة وكأنها مسرح يكشف القناع عن نفسه أو يؤكد أنه ليس إلا مسرحا أو تمثيلا في تمثيل ! بهذا يظهر الواقع والتمثيل في صورتين ، نسبو احدهما لدى الممثل الذي يكسر الموقف المسرحي ويخترق الخشبة متجها بحديثه للجمهور ، وتبدو الاخرى لدى الجمهور الذي لا يتوقف عن توجيه تعليقاته أو صفيحه للممثلين فيكسر بدوره حاجز الوهم! ومن الصعب القول بان الامر هنا يقتصر على تذويب الشكل وحده ، فالمضمون ايضا ينوب معه ، وتصبح المسألة كشفا مستمرا للانقعة يتعذر تفسيره من الناحية انجمالية العرفة . ولعل التفسير الذي قدمه جـودج لوكاتش لهذه الظاهرة من الناحية التاريخية والاجتماعية ان يكون هو اصح تفسير لها . فهو يرى ان الرومانتيكية جاءت في عصر هرب من مواجهة الواقع التاريخي للثورة الاجتماعية ، ولهذا انقلبت لديه العاطفة الى نوع من التهكم والمعارضة والسخرية التي تحاول ان تخلق من موقف النفي الذي وقفته لونا من الواقع تعويضا عن الواقع التاريخي الذي هربت منه الى الخيال . ويزداد هذا التفسير وضوحا اذا القينا نظرة على بقية المسرحيات الرومانتيكية ، وراينا كيف يثقل السرد الملحمي والشاعرية انفعالية القائمان على العاطفة والشعور البحث مشاهد هذه المسرحيات وفصولها ، بحيث تعطل التأثير المسرحي بل تلفيه الفاء . وليس مرجع هذا الى ادخال الراوية — كما في مسرحية تيك الاخرى « حياة وموت القديسة جينيفوا » — ولا الى ترتيب المشاهد العديدة بجانب بعضها البعض بشكل تاريخي ، ولا نشر القصائد والاغنيات هنا وهناك ، ولا تغيير المكان والوثب من زمن الى آخر — فقد تريد هذه الوسائل جميعا من فاعلية التأثير المسرحي ولا تقلل منه — بل مرجعه الى ان « الحكاية » في هذه المسرحيات الرومانتيكية تقوم على موقف شعري خالص ، بحيث يصبح تغيير المكان وسيلة للتناول العاطفي التالي كما يصبح الحدث سببا لخلق الموقف الشعري. ولهذا كان العنصر السائد في هذا المسرح هو « الجو العام » والمناظر الزخرفية الجانبية ، كما ان الخوارق والمصادفات تتحكم في تكوين مشاهدته ، ويكثر استخدام الرمز والاستعارة والموسيقى بتأثير من كالديرون الذي اساء الرومانتيكيون فهمه (وان كانوا قد ترجموه فيما ترجموا من روائع !) . وخلاصة القول ان الواقع التاريخي والمسرحي اقلت من أيدي الرومانتيكيين ، وكان لا بد من الانتظار حتى ياتي نفر من المتأخرين ان الذين اتقوا فن التهكسُم والسخرية والمعارضة بعد ان ملكوا رؤية أعمق وأشمل للواقع والتاريخ ..

★ ★ ★

إذا كانت ارض المسرح قد زلقت تحت اقدام الرومانتيكيين ، فقد ثبتت تحت اقدام كاتبين لهما دور خطير في تاريخ المسرح الحديث وهما — التتمة على الصفحة ٦٥ —

(١) Der gestiefelte kater

فقرس تربية

مرّ بي وجه التي احببتها حين البعينا .
مرّ بي وجه التي احببتها لما افترفنا ،
مرّ بي الومض فاحفيت بدقي جهة الومض
وبمت

مرّ بي النوم ولكني ... ذعرت
حربه الحلم ونحري توامان
تنهل الحربة آشواقي ،
تصير القطره الحمراء « ناقة »
يقفز الظل ،
يصير الظل طيرا ،
وغريبا يكره القلب عناقه
يطمح الماضي على وجه الاماني
حسرات ،

اقطع الحسرة ، والليل على ضوء « الفرزدق »
أتمشى « بنمير » حينما ألقى « جريرا »
حلمت « عنزة » اني كنت في نجد اميرا
وتمشى الحلم في دمي فالتقت « عقالي »
وتوجهت الى ابياء جلق
كنت في كل الزوايا .. ما عدا زاوية الضوء المنمق
أخذت مني « التكايا » والمساجد
وسوسات الدهشة الاولى
والقتني الازقه

في صفوف صنعت صنعا كما يبني الخليفه
نرقب النجم اذا الشمس توارت ،
نتلهى بحكايات الجواري ،
نشهى ،

يخلق الراوي لنا الدفاء فنزفوا .
ينزع الحارس وجه الجرح ،
نزفوا .
يجهش الجرح .. فنزفوا ،
لغة السيف مخيفه ...!!!

كان للملك من الحجاب سياف ،
وأسمى الف سياف له طاقية
الاخفاء برده

غضبوا من فيله يوما .
عجيب - !! ،

الف فيل ،
- يا رفيع الشأن هذي الفيله
قبرنا الآتي ،
وانت القتل .

وتوجسنا ،
وصار الامن طيرا عمره عمر الخرافه
رقت الاعين برجو ومضت من جناحه الوضاء
في ليل المسافه
رقت الأعصاب .

والقلب ، -

وما رف اجناح
منذ الف لم نر البرق .
ولم يتنهر سلاح

فالمناظر ، -

والصمت ، -

وصنع النصر بالسحر ، -

ورجم الغيب . -

والناس ،

فصمنا ،

لم نعرف بين لغة السموم والراس السميني
المصاء

وشمنا حينما شارا عن السلطان :
هذا بقاء

وحفظنا كيف ننسى .

وحفظنا لغة اللذة ، -

اغلاق الاحاسيس ، -

حفظنا لغة التشريح .

والتشبيب ،

والفكر المعاصر

ونركنا « مالك بن الريب » في وجه الدفاتر
يندب « الادهم » ، والسيف ، -

وصار الادهم المفجوع نحنه

حفر السلطان في اصلاعه السمراء ظله

ونعاط الوشم في وجهه اعجوز الفجرية

وحفظنا كل حرف غير حرب البندقيه .

لصفوا فوق جدار النسيم الرهراء عهدا
الثلثه الارض

ونوافي كل ذي حق .

وأدى غرضه

غير انا ...

آه لو ان ليالي الصمت بعطني المستحيلا
صاحت الآلاف في وجه جيوش الملك السفاح :
« وا ... »

ما الذي تنجبه

ليل العتمة الاولى سيمتد طويلا

يا صبا « نجد » المعنى

أصحيح ان اسم الله منا !!

يا صبا النهر اجبني

وأعدني

فلقد مد جناح اللهفة الاولى

على النهر قناطر

سافر الماء ..

ولكن لم نسافر .

عبد الكريم الناعم

جبل الشمر

جبران في عالم الفكر

بقلم الدكتور نديم نعيم

(٥)

في « النبي » (١) الصادر سنة ١٩٢٣ ، يبصر المصطفى ، « الذي كان فجرا لمصره » (٢)، سفينته التي لبث ينتظرها في مدينة اورفليس اثنتي عشرة سنة ، آتية من بعيد « كي تقله الى جزيرته التي كانت مسقط رأسه » . عندها يترك أبناء اورفليس جميع اعمالهم اليومية ويتحلقون حوله في ساحة المدينة مكتئين ، ليشيعوه ويطلبوا اليه ان يترك معهم شيئا من حكمته قبل ان يغادر . ويرضى المصطفى ان يجيب على كل ما اختاروا ان يطرحوه عليه من اسئلة . فكان ان اجاب عن ستة وعشرين سؤالاً هي مجموع كتاب النبي .

ليس علينا ان نذهب بعيدا في تخيلنا كي ندرك ان المصطفى ، نبي اورفليس ، ليس غير جبران نفسه الذي كان حتى سنة ١٩٢٣ قد مضى عليه في نيويورك - مدينة اورفليس - بعد ان ارتحل اليها من بوسطن عام ١٩١٢ حوالي الاثنتي عشرة سنة . كما انه ليس من الصعب ان نفهم بجزيرة المصطفى الام ، لبنان الذي كان ابدا موضوع تطلعات جبران وشوقه وحنينه . اما اذا شئنا ان نذهب بغيانا الى ابعد من المدلولات المباشرة ، بدا لنا المصطفى بالنظر الجبراني ، رمزا لذلك الانسان الذي بلغ به وعيه حد تحقيق ذاته العلوية ، حد التهيؤ للصور من الانسان في ذاته الى الله فاصبح بالتالي على استعداد للانفتاح من ربة الزمان والمكان والاتحاد من جديد بالعلوي المطلق . من هنا كان مجيء سفينته - اي الموت - لنقله الى موطنه الام ، الى العالم المفلطوني المطلق الذي منه كان نزوحنا الاول وعنه كانت غربتنا الوجودية العظمى . اما اهل اورفليس فيمثلون المجتمع البشري في منفاه الزمني المكاني ، في غربته الكبرى عن الله في نفسه وفي الوجود ، وفي افتقاره الاعظم في تيهه الى يد نبوية مرشدة تقوده من الانبياء في نفسه الى المطلق - من الله في الانسان الى الانسان في الله . ولان المصطفى قد خبر بنفسه عبور التيه واجتياز الطريق المؤدي الى الله ، فقد اعتبر نفسه في مواعظه الى اهل اورفليس ذلك الدليل الهادي .

اذا نحن عرّينا التعاليم الجبرانية في النبي من جلبابها الشعري، بدت من حيث المضمون ، قائمة جميعا على فكرة اساسية واحدة هي ان الحياة واحدة في كل شيء وشاملة ولا متناهية . فالانسان ككائن حي ليس في وجوده الزمني المكاني المحدود سوى ظل لما هو عليه في حقيقته . ذلك لانه في حقيقته موصول بالحياة الكونية ولا يمكن بالتالي فصله عن الوجود اللامتناهي جميعا بكل من فيه وما فيه . وهل

يتصور لانسان او لاي كائن آخر وجود على الاطلاق ان لم يكن مرتبطا كينونيا باشياء واشياء من حوله هي بدورها مرتبطة بغيرها وهكذا تدريجا حتى اللانهاية ؟ ان يحيا الانسان حقيقة ذاته اذن ، يعني ان يتخطى حدود ذاته الزمنية المكانية وان يتسع وعيا الى حد يحس عنده انه قد اتحد بكل انسان آخر واذا داخل حدوده جميع الحدود . من هنا كان طريق الانسان الاوحد الى ذاته الحققة ، الى ذاته الكبرى الشاملة ، هو المحبة . ومن هنا ايضا كانت المحبة فاتحة عظام المصطفى لاهل اورفليس .

اذا كان ما من انسان الا وهو مرتبط كينونيا بجميع الاشياء فسي هذا الوجود اللامتناهي ، فما من انسان يستطيع ان يحب نفسه حقا الا اذا احب كل الناس وجميع الاشياء . من هنا كانت المحبة الحققة بالنسبة الى الانسان انفتاحا وصليبا في آن واحد : هي انفتاح لانها تحرره من حدوده الانانية الضيقة وترفعه الى ذلك المستوى من الوعي الاحب الذي يحس فيه انه اصبح لامتناهيا كما الله . وهي صليب من جهة اخرى ، لان النمو والتفتح محبة ، على الذات الكبرى يعني التشقق والتمزق اربا بالنسبة الى الذات الصغرى التي هي البذرة والغلاف . ما من بذرة تنكشف عن النبتة الهاجعة فيها الا بعد ان تشقق وتمزق . وكذلك ما من انسان يستطيع ان يحقق ذاته الكبرى الا عن طريق تكرار الذات . وهكذا يأتي كلام المصطفى الى اهل اورفليس: « وكما تتوحدكم المحبة فانها كذلك ترفعكم على الصليب وكما انها لتنتيكم ، كذلك هي لتعليمكم ايضا . » (٢٥)

فالمحبة اذن ، التي هي المرشد الى ذاتنا الكبرى ، لا يمكن ان تنفصل عن الالم . ان الم التفتح والتمزق تحت التراب هو وحده الذي يشعر البذرة بالشجرة التي تتململ مستيقظة في داخلها . يقول المصطفى :

« ان المكم هو تكسر القشرة التي تغلف ما فيكم من وعي . وكما ان على نواة الثمرة ان تنفلق كي يمثل قلبها امام وجه الشمس ، كذلك يتحتم عليكم ان تعرفوا الالم . » (٢٦)

ما ان يرى الالم بهذا المنظار حتى يتحول لتوه الى نوع من الفرح . انه فرح البذرة التي تعاني الم الموت كشجرة في القمات تحت التراب ، كي تتحول نموا الى شجرة بالفعل . اما الالم المؤلم حقا والذي لا فرح فيه فلا يكون الا عند الذين لا يتعظون به ولا يفهمونه . اذا كانت ذاتنا الكبرى هي الله ، كان كل ما يتسبب في ايلامنا مجرد شاهد على ان ذاتنا لم تبلغ بعد من الرحابة حد ان تحتويه . ان نتسع لجميع الاشياء،

(١) راجع القسم الاول من هذا البحث في العدد الماضي

يعني ان ترتبط محبة بكل الاشياء وان تكون في سلام معها جميعا .
فالالم اذن ، ان هو فهم على حقيقته تحول لحافز الى الاتساع والنمو ،
وبالتالي الى الفرح . من هنا قول المصطفى :

« ان فرحك هو الحزن فيكم وقد انخلق قناعه . وكلما امن الحزن
في تميق ما يحقره في كيانكم ، زدتم سعة لاحتواء الفرح . » (٢٧)
ان يكن الالم والفرح وجهين لحقيقة واحدة فالموت والحياة هما
ايضا كذلك . ليس ما يموت في عالم لا متناه كالذي نحن فيه الا
الجزئي المنتهي . ولكن الجزئي في مثل هذا العالم مرتبط ارتباطا
كينونيا لا انفصام فيه بسائر الاشياء من حوله التي هي مرتبطة ايضا
بغيرها وهكذا تدرجا حتى اللانهاية . فكل ما نعتبره جزئيا متناهيا
اذن ، ليس في حقيقته الا اللامتناهي نفسه وقد بدا لحواسنا الحسيرة
على غير صورته . انه يبدو لحواسنا المحدودة ابدا متكررا . فنحن ما
نفهم الموت على حقيقته حتى ندركه انه ليس فناء على الإطلاق . ان هو
الا الجزئي المنتهي فينا ينصب في اللانهاية . انه عبور الله في الانسان
الى الانسان في الله . من هنا قول المصطفى :

« ما الحياة والموت سوى شيء واحد تماما كما البحر والجنول .
وماذا في توقف الانفاس غير تحرير النفس من مده وجزره للدين
بلا قرار كي يرتفع ويتسع ويبلغ الله بلا تعثر . » (٢٨)

اذا كان الموت والحياة شيئا واحدا تماما كما الالم والفرح ، كان
ان الحياة ليست ابدا نقيض الموت ولا الموت نقيض الحياة . فالحياة
تعني النمو . وان نتمو يعني ان نكون في حال موت مستمر . من هنا كان
كل موت في حقيقته ولادة جديدة وانتقالا في الوجود الى مرتبة اعلى
وارحب . تماما كما هي كل ولادة ضرب من التقمص . وهكذا يتدرج
الانسان في رحلته نحو الله ، ولادة بعد ولادة وموت بعد موت فسي
سلسلة متصلة فيتسع وعيه لذاته دائرة تلو دائرة حتى ينتهي بالنتيجة
الى المطلق . فكان الذات في تصميدها كما في قول المصطفى : « لسان
لهب فيكم يفتدي نمو من نفسه . » (٢٩)

ونحن كلما جمعنا من انفسنا اكثر فاكثر في طريق تصعيدنا ، حياة
بعد حياة وموت بعد موت ، اي كلما تحول العالم الاصفر فينا الى
العالم الاكبر الذي هو الله اللامتناهي والمطلق ، ازداد ادراكنا بانه لا
يمكن لشيء ما ان يصدر عنا في الطريق الا وسيرتد يوما ما وفي مرحلة
لاحقة ما ، اليه . ففي اللامتناهي لا يمكن لاي شيء ان يضيع او
يفتحل . كذلك ، وبالقياص عينه ، لا يمكن لاي شيء ان ينزل بنا الا
ونكون نحن في الواقع الدين هينا له في انفسنا ودعوانه . فما دام
ان الله هو ذاتنا الكبرى التي ستنتهي حتما اليها ، استحال ان يصيبنا
او يحل بنا اي شيء من خارج تلك الذات . يقول المصطفى :

« ليس القتل بريئا من دم نفسه ، ولا السروق بلا مسئولية عن
سرقه حلت به . ان للصالح حصه في ما يصدر عن الاشرار مع شر ،
وان صاحب اليد الناصعة ليس مفسول ايدين من اعمال السفلة . » (٣٠)
ان يكن الله هو الذات الكبرى لكل واحد منا ، فما من خير في
هذا الوجود اللامتناهي الا وهو خير كل انسان بالضرورة . كما ان ما
من شر يمكن لاي انسان ان يتنصل من مسئولية وجوده .

« انكم ، كما في موكب واحد ، تسيرون معا الى ذاتكم الالهية ...
وكما ان التقى والصالح لا يمكن ان يرتفع الى اسمى مما هو في
ذات كل واحد منكم ، فان الشرير والضعيف لا يمكن ان ينحط الى
ادنى مما هو ايضا في نفوسكم جميعا .

وكما ان ما من ورقة واحدة تصفر على شجره الا بالمعرفة الصامته
لتلك الشجرة جميعا ، كذلك ما من فاعل شر يقوم بفعله الا بمقتضى
الارادة الخفية في نفوسكم جميعا . » (٣١)
وهكذا يبدو ان رفعة روحية في المسيح مثلا هي جزء لا يتجزأ من
خسة مادية في يهوذا الاسخريوطي . ذلك لان يهوذا والمسيح هما في
الله واحد لا ينفصل .

ما من انسان اذن يستطيع ان يحقق ذاته الكبرى ويخلص ، في
عملية انعتاق فردي . فكما ان السر امن في التحليق ، يبقى رهين
الارض حيث عشه وفراخه ، فلا يتحرر حتى تشتد اجنحتهم جميعا
فيواكبوه في تحليقه الايري ، كذلك ايضا هي حال اولئك الذين سمت
نفوسهم وصفت وشفت من الشعراء والمفكرين والمربين والانبياء .
فطالما بقي ولو قدر ذرة من الشر او الخسة او الحيوانية في اي نفس
بشرية ، تعذر على اي نفس بشرية اخرى مهما بلغ سموها الروحي
ومحاذاتها لله ، ان تمتنع وتخلص وتفلت نهائيا من دورات التقمص في
دولاب الحياة الذي لا يعرف التوقف ابدا في دورانه ، فكان حال
تلك النفوس السامية المشرفة على الانعتاق ، هي حال ذلك الفيلسوف
السجين في اسطورة الكهف عند افلاطون ، الذي اطلق سراحه فما
كان منه بعد ان ادرك النور الا ان وجد نفسه مسوقا بطبيعة ادراكه
نحو العودة الى الكهف من جديد والمكوث فيه حتى يتحرر سائر رفاقه
من السلاسل والعتمة . من هنا قول نبي جبران لاهل اورفليس وهو
يهم بركوب البحر ومفادتهم :

« اذا حدث ان تلاشى صوني في اذانكم وامحت محبتي من
ذاكرتكم ، فسلعود عندها مرة اخرى اليكم .

فليلا ، وستتخذ حنيني غبارا وزيدا لجسد جديد

فليلا ، وبعد ان اطفو هنيهة على سطح الريح

اهود فاتكور جنينا في بطن امرأة اخرى . » (٣٢)

اذا نحن قسنا تلك الفترة التي قضاها المصطفى طافيا على سطح
الريح بمقياص ادبي فكري ، بدت بالفعل قصيرة جدا . اذا ما انقضت
خمس سنوات على مفادته اورفليس حتى عاد فحبل به ووضع من
جديد . لم تكن امرأة اخرى هي التي حبلى به ووضعت كما سبق
وتنبأ بل كان جبران نفسه . اما اسم الوليد عينه هذه المرة فما كان
« المصطفى » بل « يسوع » .

لقد ظهر (يسوع بن الانسان) ، كتاب جبران الثاني بعد « النبي »
سنة ١٩٢٨ . اما كتابه الاول بعد النبي فكان كناية عن مجموعة من
الاويد والشذرات ، بعضها منقول عن كتاباته العربية ، بعنوان
« رمل وزيد » . وقد سبق ان استشهد كثيرا بهذه الشذرات فسي
هذا المقال .

قد يرى المتتبع لفن جبران الادبي ، شيئا من البدة في « يسوع
ابن الانسان » . اما دارس الفكر الجبراني فلن يجد في هذا الكتاب
جديدا يذكر . والذي يحاوله جبران في هذا المؤلف ، هو ان يعطي
صورة قلمية عن المسيح كما فهمه ، وذلك عن طريق جعل هدد من
معاصري يسوع يتكلمون عنه كل من وجهة نظره الخاصة . حتى اذا
اجتمعت هذه الآراء في ذهن القارئ خرج بالصورة التي اراد له
جبران ان يخرج بها عن الناصري . اما اذا نحن اسقطنا الاسماء
التاريخية والامكنة والاضواء والحالات التي يستعين بها جبران على
رسم يسوع ، بدت الصورة وكأنها ليست تطويرا محدثا للمسيح كما
هو في التوراة ، بل مسيح التوراة وقد تحول تحت قلم المؤلف الى
مصطفى جبراني آخر . فهو كالمصطفى في النبي بوصف بانه « المختار
المحجوب » (٣٣) الذي بعد ولادات سابقة متكررة قد اتى من جديد
كما سيأتي ايضا في المستقبل ليسان في هدى الانسان وارشاده الى
ذاته الكبرى . انه ليس الها تانس بل هو انسان عادي وابن ولادة
عادية ، يمكن عن طريق تساميه الروحي وعيه لذاته الكبرى ان يرتفع
بنفسه من الناسوت الى اللاهوت . اما رجوعه المتكرر الى الارض ،
فرجوع السر الذي يابى ان يستأثر بحريته الكاملة في الفضاء قبل
ان يهجر جميع فراخه والعش ويجاروه في الطيران . او هو رجوع
سجين افلاطون الذي يابى ان يعطي نفسه كلية للحرية والنور قبل
ان تنحل اصفاذ جميع رفاقه ويخرجوا . وهكذا يأتي قول يسوع

جبران :

« واني ، لولا شهوة في والدة ، لعريت نفسي من اطمطني وفقلت راجعا الى الفضاء .
ولولا الكآبة في كل واحد منكم لما رصيت ان اليت معكم لانتحب . » (٣٤)

لم يكن مسيح جبران مسما بانوانسج والسامح ولا مخلفا بالشفقة كما هو في الانجيل . ان عودته الى الارض كانت عودة روح عالية جبارة مجتحة ، مهما ان توجه ليس الى مواطن الضعف في الانسان بل الى تلك القوة فيه التي من شأنها ان ترتفع به من الجزئي في نفسه الى الكلبي ومن المتناهي الى اللامتناهي . ففي كلام احد معاصري يسوع على الناصري قوله :

« اني لامرض واني امعاني عندما اسمع ضعيفي القلوب يعزون الى يسوع الموضع واندة كي يبرروا قلوبهم انصبيته ، وعندما اسمع المداسين المسحقين يتحدثون في فقرهم الى العزاء والسلوى عن يسوع ، وكأنه دودة مضيئة الى جانبهم .

اجل ان قلبي لينطبق من هؤلاء الناس . فالذي أبسر به هو ذاك الفئاص العاني وذاك الروح المعصي الذي لا يفهر » . (٣٥)

ويلخ يسوع جبران حد أن يعيد صياغة الصلاة الوحيدة في الانجيل التي لفنها تلامذه بحيث تصبح خليفة جبرانيا على ما يبدو بشعني نبي صور على غرار المصطفى ، وفهمت رسالته على انها تعليم الانسان كيفية الاتساع بنفسه الى درجة تطابق عندها مع روح الله وتحد بها . وهكذا يردد يسوع جبران :

« ابانا الذي في الارض وفي السماء ،

مقدس هو اسمك ،

ولتتحقق مشيئتك معنا كما في الفضاء

.....

اغفر برأفتك لنا ووسع في انفسنا كي يغفر بعضنا لبعض .

ارشدنا نحوك وامد يدك اليك في ظلمتنا

فان لك الملك وفيك فوننا واكملنا » . (٣٦)

ان نتوقف اكثر من هذا عند شخصية المسيح وتعاليمه كما رآها جبران يعني ان نفع في شيء من الرداد . ففي « النبي » بلغ جبران الفكر ذروته . اما مؤلفات ما بعد « النبي » وربما باستثناء « الهة الارض » ، آخر ما صدر له في حياته سنة ١٩٣١ ، فليس فيها من حيث الفكر اي جديد يذكر . ف « الثالث » الذي صدر بعد وفاته سنة ١٩٣٢ هو مجموعة امثال وأوابد قريبة من حيث الروح والاسلوب من السابق الذي ظهر قبل « النبي » بثلاث سنوات . اما « حديقة النبي » الذي ظهر سنة ١٩٣٣ بعد وفات جبران بستتين ، فكتاب مرفوض بالجملة لانه مختلق مزور . فجبران الذي شاء ان يكون «حديقة النبي » معبرا عن حال نبيه المصطفى وتعاليمه بعد ان غادر مدينة اورفليس واستقر في الجزيرة التي كانت مسقط رأسه ، لم يمهله الموت ليكتب اكثر من مقطوعتين قصيرتين او ثلاث في ذلك الكتاب . اما المقطوعات الباقية فبعضها ترجمات انكليزية مقتطفة اعتباطا من تأليفه العربية الباكرا وبعضها الآخر موضوع على الأرجح بقلم غريب في محاولة موهبة وغير موفقة لتقليد الاسلوب الجبراني . اما الحصيلة فكتاب منسوب الى جبران وقد اوصل فيه الفكر والشعر الجبرانيين الى حالة مؤسفة جدا من التشوش والفوضى .

يبقى لدينا اذن ، « آلهة الارض » الكتاب الكامل الاصيل في سلسلة مؤلفات جبران الذي كان بمثابة الخاتمة لحياته الفكرية والادبية . ولكم كانت تلك الخاتمة مناسبة حقا وطبيعية .

- ٦ -

« الهة الارض » ، كناية عن قصيدة منسوحة طويلة في مقاطع « يجري فيها الآلهة الارضيون الثلاثة ، ارباب الحياة العملاقة » (٣٧)

على حد تعبير جبران ، حوارا حول الانسان ومصيره .

ان جبران الذي كان في حياته الادبية كلها شاعر الغربة والحنين ، بدا وكأنه قد وصل في « النبي » وفي « يسوع » ، النسخة الثانية المطابقة للمصطفى ، الى حالة من الاستفرار الفكري والروحي طالما باق بكل جوارحه التي بلوغها . فالمصطفى والمسيح ، وهما كما يفهمهما عند جبران ، انهما من مواليد الارض اصلا ، يعبران مصير الانسان ومنهاته . في تصعيد غير السامي الروحي والمحبة الكونية الشاملة نحو التطابق الكامل مع الله ، حقيقة الوجود اللامتناهية ، والاحاد نهائيا . فهل ان جبران في أخريات حياته قد بدا يعيد النظر في فلسفة نبيه ويسوعه ؟ والا فلما معنى انه عوضا عن الهه ارضي واحد ، عن فلسفة مصير انساني واحدة ، كما في « النبي » و (يسوع بن الانسان) قد جاءنا الآن في كتابه الاخير بثلاثة الهة ارضيين يبدو من حويرهم في القصيدة انهم على غير اتفاق ؟

ان جبران الذي كان لزم ما يعاني من صراع صعب مع مرض عضال قد بدأ يحس بعد وقت قصير من كتابه « يسوع بن الانسان » ان الافراد في ذلك الصراع ليست الى جانبه . لا بد انه ، كالمصطفى ، قد « رأى سفينة قادمة في الضباب لتقله الى جزيرة اجداده » . وليس مستبعدا عن انسان كجبران مسلح بقتاعات المصطفى الصوفية ، ان يتوقف بين الفينة والفينة في رحلته الموجودة الموحشة نحو الموت ، ليروز في جمعيته من جديد المستلزمات الفكرية لتلك القناعات . لقد رأى المصطفى في موعظته الدوامية لاهل اورفليس ، ان ارتحاله عنهم سيكون مؤقتا وانه سيعود ثم يعود من جديد .

« فليلا ، وبعد ان اطفو هنيئة على سطح الريح ،

اعود فاتكور جنينا في بطن امرأة اخرى » .

ولكن ماذا عن هذه الحلقات المتصلة من الولادات المتلاحقة المتناحية واحدة بعد اخرى ، اذا كان منتهى الانسان الابعد ككائن متناه ، هو ان يبلغ اللانهاية ويتحد بها ، فان ذلك المنتهى لا شك ضرب من المستحيل . ذلك لان الدرب الى اللانهاية لا شك بلا نهاية . وان مطلب الانسان ، سالك ذلك الدرب تفصلا بعد تفصلي ، سيكون قطعاً بلا جدوى ان لم يكن بليدا مكرورا مهلا . من هنا يرتفع صوت الاله الارضي الجبراني الاول :

« نعبة هي أنفاسي من كل ما هو كائن ،

واني لن احرك يدا لأخلق عالما او لامحو آخر .

انني ما كنت لاحيا لو كان باستطاعتي ان اموت لان انقال الحقب رسو على منكبي

وانين البجار الذي بلا قرار يضني منامي .

آه لو استطيع ان اتوه عن المفسد الام والاشي ككوكب محنر آه لو استطيع ان اعري الوهيتي من مطلبها والفظ خلوسودي

في المدى واندم .

آه لو أستهلك وأنسل من ذاكرة الزمن الى خواء اللامكان » (٣٨)

وفي مكان اخر يقول هذا الاله نفسه :

« فجميع ما هو انا ، وجميع ما هو كائن على الارض

وجميع ما سيكون ، لا يحرك نفسي

صامت هو وجهك

وفي عينيك تقفو ظلال الليل

ولكن مرعب هو صمتك

ومرعب هو انت . » (٣٩)

اذا كان الانسان ان يشبه في تصعيده نحو اللامتناهي بمتسلق جبلا ، فان مثل هذه اللحظات السوداوية العيشية البائسة لا تحصل عنده الا حين يدبر عينيه نحو القمة اللامتناهية الارتفاع . فكانه يحس في اعماقه انه من المستحيل بلوغها . ولكنه ما ان يلقي بنظره انحدارا الى المنحني الذي تم تسلقه حتى يتغير شعوره .

فتحل الثقة بالنفس محل اليأس ، والتفاؤل مكان التشاؤم والرجاء محل العبثية والقوط . ذلك لأن مرحلة يمكن ان تبدأ لا بد قابلة لان تختتم . اذ كيف للذي له بداية ان يكون بلا منتهى . ولا بسد ان جبران في رحلته الموحدة نحو الموت قد كان له ان يستند الى هذا الوجه المقابل من المستلزمات الفكرية لفلسفة مصطفى . وهكذا يأتي صوت الاله الثاني ، وكان عينيته متجهتان تفاؤلا نحو المنحدر الذي اجتيز وليس بأسا نحو القمة اللامتناهية بعدا عنه . فلسفته هي ان ارتفاع القمة لا شك جزء لا يتجزأ من انخفاض الوادي بعيدا تحت قدميه . انه الآن قد ارتفع فوق الوادي في تصعيده ، دليل قاطع على انه لا محالة قاهر يوما القمة . ذلك لان القمة هي اقصى نقطة يستطيع الوادي ان يرتفع باعماقه اليها . ان رحلة الانسان الى الله هي رحلة من الوادي في نفسه الى القمة ، انها رحلة في الداخل لا في الخارج . يقول الاله الثاني للاول .

« نحن المدي الأبعد ونحن أعلى العلو ،

والذي بيننا وبين الأبدية التي بلا حدود

ليس الا تحرقنا المحموم الذي بعد لم يتبلور

والا مقاصد ذلك التحرق .

انك تناجي المجهول

والجهول ، مسريلا بالفضاب التهادي

قاطن في ذات نفسك .

اي ، في ذات ذاتك برقد مخلصك

ويرى في اغفائه ما لا تراه عينك المستيقظة .

.....

توقف وانحدر ببصرك الى العالم

وابصر ابناء حيك الذين لم يبلغوا الفطام .

الارض هي مسكنك ، والارض عرشك ،

وعاليا ابعد من أقصى أمانى الانسان جموحا

ترتفع يدك حاملة مصيره . « (٤٠)

الا ان صوتا آخر ، ليس فيه من تشاؤم الاله الاول ولا من تفاؤل الاله الثاني ، كان لا يلبث ان يدغدغ اذن جبران في رحلته الموحدة نحو الموت . هو صوت ثالث كان يأتيه ربما من ماضي شبابه الباكر في « الاجنحة المتكسرة » و « دمة وابتسامة » . انه ليس بغضا من صوت المصطفى ، ولكنه في الوقت نفسه ليس نشازا بالنسبة اليه . هو صوت من قد بدأ يقتنع ان الانسان قد شغل في التفكير بالحياة وفي فلسفته الى درجة نسي معها ان يحياها . ان خيرا من التسلق المكود الذي ترعبه شواهد القمة اللامتناهية في علوها فيباس ، او الذي يقربه دنو الوادي وانقهارها فيتفاؤل ، لشاب غيبه الحب المذهل السكران في غمرة المروج المترعة النشوى بخمرة الربيع ، فغلى ذاهلا امور الكون للكون وانشل على صدر الرقيقة ذوبا من الخدر الحنون . وهكذا يرتفع صوت الاله الثالث مؤنسا رفيقيه ومتوسلا اليهما ان يوقفا ما هما فيه من حوار فارغ وانبتجها بانظارهما الى عاشقين متيمين متعاقبين في ذهول أنيري بين اذاهر المرج المنور على كتف الوادي :

« شقيقي » ، يا شقيقاي ،

هناك عرس في الوادي .

انه ليوم اوسع من ان يدون

.....

اما نحن ، فسيقفينا الشق

عسى ان نستفيق على فجر عالم جديد

واما الحب فسيبقى

ولن تمحي ابدا بصماته .

كوره المقدس في لهب ،

الشر يتعالى ، وكل شرارة كوكب .

ولكم هو أجدى بنا واحكم

ان ننسحب بالوهيتنا الارضية الى ركن قصي ونهجع

ونترك للحب ، بشريته وضعفه ، ان يتولى قيادة اليوم

الاني . « (٤١)

هكذا اختتم جبران غربته التي استغرقت حياته كلها . لقد عاد

ثانية الى حب « الاجنحة المتكسرة » ، الى الحب البشري الفطري

غير الفيلسوف ، ليسلمه دفعة القيادة . هكذا كان لفكره في اخريات

ايامه ، كما يبدو ، ان يندار رجوعا الى منشئه ومنطلقه الاول ابام

شبابه الباكر . انها لمرة كاملة تلك التي قام بها ذلك الفكر ،

دورة كانت منسجمة كل الانسجام - وربما عن غير وعي من جبران -

مع عقيدة التقمص . ها ان شجرة الارز الجبارة التي كانها جبران

النبي تعود مجددا الى البذرة التي كانتها في البدء ، الى الحب

البشري الفطري غير الفيلسوف ، ربما كى تعود « فتستفيق ثانية

على فجر جديد » .

نديم نعيمة

ص ٣	The Prophet	٢٤ -
ص ١٥		٢٥ - م . ن
ص ٦٠		٢٦ - م . ن
ص ٣٥		٢٧ - م . ن
ص ٩٠ - ٩١		٢٨ - م . ن
ص ٩٧		٢٩ - م . ن
ص ٤٧		٣٠ - م . ن
ص ٤٦ - ٤٧		٣١ - م . ن
ص ١٠٥		٣٢ - م . ن
ص ١٩	Jesus The Son of Man	٣٣ -
ص ٤		٣٤ - م . ن
ص ٦٠		٣٥ - م . ن
ص ٤١		٣٦ - م . ن
ص ٣	The Earth Gods	٣٧ -
ص ٥ - ٦		٣٨ - م . ن
ص ٢٢		٣٩ - م . ن
ص ٢٨ - ٤١		٤٠ - م . ن



١ - المجموعة الكاملة جبران خليل جبران - بيروت ١٩٤٩ - ١٩٥٠

2 Sand and Foam	New York 1926
3 The Prophet	New York 1923
4 The Forerunner	New York 1920
5 Jesus The Son of Man	New York 1928
6 The Earth Gods	New York 1931

أوراق منسية

من مذكرات «سيف الله» المفرد

مفتتح :

أنا لست أخشى الموت إذ يسطو على روحي ولا انضعض
وأود تقبيل السيوف لأن فيها الحور خلف الموت حلم
يسطع ..

وإذا المنية انشبت اظفارها
الفيت كل تميمة أو خوذة أو خندق لا ينفع ..
وأجوع شوقاً للرماح ،
ولست من يلقي الكلام فليشبع
زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا ..
ما زال يرتع فوق أرضي مربع ..
(1)

... وحين تمر يداك على جبهتي ..
فلا تجدين الإباء ، وتصدم كفك بالخوذة الطفاه ..
وحين تمسّين سيفي
فلا يחדش الحد منه اليدا ..
وحين يهب .. ماسرة الخطب العربية فينا يدقون طبلهم
الاجوفا ..
وسري الكلام بغير البنادق نحو المنى زاحفا ..
فيأتي الصدى نازفا ..
وقد خرّفته السهام المفيرة فارتد في دمه واجفا ..
وحين ترين رماحي بكف الصبايا ..
تحوك .. تطرز صوف التريكو بأمنية من ليالي
الشتاء مع المدفاه ..

وتفدو سهامى مرادو كحل
أمام الرايا ، وبين الجفون قلبهن امراه ..
فتستصرخين دمي العاصفا ..
وتنكسرين .. وتخسرين كاغنية في الضمير تراخت -
ولما تجد عازفا ..

فلا تنكري همتي ..
فان بظهري بقايا رماحيهم الواعده ..
وظل سنابك خيلهم المرجاه ..
نشيد : أواه يا مخزوم (1)
الشوك في الحلقوم
والقائد المهزوم
يشرب نخب الروم
أواه يا مخزوم
أواه يا خزوم

(2)

.... وكان يوم مؤته ..
سنابك الخيول تطحن الصخور ، يولد الشرار ..
تثير حولنا شرانقا .. شرانقا من الضار ..
يخر (مصعب) على التراب ، و (الطيار) ..
تحرق وجه الظلم عينه ، وشهوة المنون عابته ..
ويسقط الشهيد ، والإبرار ..

عيونهم تفتش القفار لاهته
عن بسمه تلوح ملامح النهار
تندق في يدي السيوف ، تورق الرعوس في الرماح
كالشمار (2)

ولا تمر في سماننا الامطار
تجيئنا الانباء عن ضراوة الرياح
« صقورنا مهضة الجناح »
(ويبدأ التنظيم للادبار)
بكيت إذ ودعت أرض الفتح .. وانثيت ..
(.. النصر خلف السور - في عيوننا - أميرة -
تمد لي يدا ..
وكنت عاجزا ومجهدا ..
مددت كفي نحوها .. فما استطعت ..
منحتها - رغم الجراح بسمه وموعدا ...)

تلطمني العيون في قريش منذ عدت ..
ينكرني شبابها الفريق في الملاهي ..
وفي غشاوة الفخار والتباهي ..
وينظمون حول قصتي الأشعار ..
ويهتفون - كلما مرت بين رفقتي المشعثين :
« ها هم الفرار » (3)
اموت قبل الموت في حروفهم
مكفنا بالمار ..

(2)

عن الخوذة والموت :

الخوذة التي تمتد تحت ظلها جسمونا ..
تعلو رؤوسنا كدق السلاحف ..
أرمني بخوذتي ..
فيستدير قائدني ينهرني ..
لأنني خالفت مبدأ الوقاية ..
(.. القائد الذي يندرنى ..
ويطلق الحروف مرعدا وصارما ..
قد كان يوم مؤته الشهير يسبق -
الرياح والعواصف ..
ليبلغ الحدود سالما)

الخوذة التي يمتد جسمي تحت ظلها ..
لا أستطيع أن أرد عن جبينها جهامة الصدا ..
لا أكفل الحماية ..
لجسمها القديد تحت وهج الشمس ..
ولا أرد عن عروقتها رتابة الملل ..
ولا رصاصة تخترق الحدود كي تثقيها ..
وتنسج الشلل ..
كخيوط عنكبوت تسقط الهوام في نسيجه ..

وتبدأ النهاية ..

(٤)

مع زمزية شهيد من شهداء فتوح الشام :
كنت امرأة تأتيين الينا تفسل بالاحلام عيون الجرحى (٤)
تنزع من صدر المتهاك رمحا ..
تعشوشب في الاجفان عيون القتلى ..
حين تروين الظامء منهارا يشكو الجرحا ..
* * *
حين صرنا آذان العير على قطرات الماء (٥) ..
وعبرنا الصحراء ..
ماضين الى الشام الموشومة بقلع الروم ..
كان يفني معنا ..
والان فقدناه مع الشهداء ...
ظلمات مات ، وفارغة كنت كايام الفقراء ..
لو كانت ترويه فتحبيه دماء ..
مد الشفتين ليلق من جرح السيف المسموم ..
ما تنزفه الاشلاء ..

ارملة عدت وتشتاقين لعشق شفاه اخرى ..
تأتين ألينا ..
وتمرين علينا ..
وتؤولين الى آخر منا ..
قد يتركنا في الاحياء ..
ويغيب في المجهول ، وتسفيه الريح ، وينعاه البوم ..
قد تبقىين لديه ..
تبكين عليه .. وحيدا في الصحراء ..
لو كان وفاء ..
له كان وفاء ..

(٥)

الى سيف معلق في متحف جري اسلامي :
كتمساح تعفن فوق واجهة البيوت وكفنه الريح والزمن
اراك تظل فوق الحائط المنهار مصلوبا ..
ويلفح جسمك المضني هجير الشمس ..
فلتستجدي لباس الباس ..
وحين تثور في زنزاة تلقى الى الاحلام معصوبا ..

ويمتصون باسم نضالك المكفوف فيء الارض والوطنا ..
وترسم صورة عطرية الالوان في الصحف الصباحية ..
فيقرأ أثرياء النفط والنكبات عنك ، وترشف القهوة
وفي سحب الاخان يحل منك الوجه مجدولا على -
اللحظات مسلوبا ..
وتنقش اخضرا كالوشم في آفخاذ راقصة تعمرى ساقها
الافعى فيلهت عنده المخمور في ترنيمة النشوة ..
وفي أعراقه الحمر النبيلة تقطر النخوه ..
فيلصق بين نهديها من الشيكات ما شئت له الهمم
البطولية ..
كتمساح تعفن فوق واجهة البيوت وكفنه الريح والزمن
اراك تظل فوق الحائط المشدوخ مسلولا ..
كأحسن تحفة يزهو بها التاريخ في « القلعة » ..
وتبقى أنت عن دوامة التاريخ معزولا ..
ويبقى فيك ومض الجمر ، عصف الريح مشلولا ..
وسوف تظل فوق الحائط المنهار ، والدمعه ..
تفسل في جفون الموت ما يزهو به التاريخ من أمجادك
الاولى ..

(٦)

أحنّ للبرموك ..
وقد عزلت قبل أن أخوضها ..
وقد وقفت عاريا ..
تنقرّ العيون في ملامحي ..
وتاجر الملوك ..
بخطبة الفتح السعيد ، والسمار ..
يبعثرون حول هامتي الازهار ..
وينظمون في مشاعري ملاحما .. أغانيا
لو يعلمون ما كابدت من أسي
لفجسروا المراثيا ..
لفجسروا المراثيا ..
يقولون في سيناء ليلي مريضة
فهل جربوا تلك السيوف مداويا ؟؟؟

بكاية :

تنزف الذكرى دما فوق جبيني ..
وأنا أختزن النيران في صدري وتفزوني الرياح ..
ويكون الموت في هذا السرير ..
أعزلا .. الا من الحزن يغذيه حين ..
للقاء الموت في ظل الرماح ..
لم يعد في الجسم شبر ليس فيه طعنة للسيف -
او للرمح .. آه .. كم تناديني الجراح ..
آه كم كنت على الموت حريصا فترويني الحياه ..
ووسعت الارض فتحا ..
ويحمص الان مثواي الاخير ..
مثلما قد تنفق العير يوافيني الفناء ..
عاجزا ، أستبطئ الموت .. وكل الشهداء ..
يسقطون الان حولي ..
آه .. ما أقسى المصير ..
مثلما تستقبل الموت الاماء ..
آه لا نامت عيون الجبناء
آه لا قرت قلوب الجبناء
آه لا نامت عيون الجبناء

أحمد عنتر مصطفى

القاهرة

- (١) مخزوم : قبيلة مخزوم هي قبيلة خالد بن الوليد بن المغيرة المخزومي وكان لها لواء الحرب في الجاهلية وخولت لها قريش مهمة الاعداد الحربي .
- (٢) تنق في يدي السيوف
يروى عن خالد بن الوليد انه اتذقت في يده تسعة سيوف في يوم مؤته بعد ان تولى قيادة الجيش اثر مقتل مصعب بن عمير وعبدالله بن رواحه وجعفر بن أبي طالب (الطيار) .
- (٣) استقبلت قريش الجيش العائد من مؤته بالسخرية والاستهزاء وكانوا يقولون (ها هم الفرار) وكان النبي يرد قائلا (بل الكرار بالذن الله)
- (٤) كانت المرأة في صدر الاسلام تخرج مع جيش المسلمين وتسقي الجرحى وتداويهم وفي هذا المقطع رؤية كاملة لدورة الزمزية وأهميتها بالنسبة للمقاتل .
- (٥) حينما صدرت الاوامر لخالد بن الوليد من الخليفة أبي بكر بالتوجه الى الشام والانضمام الى جيش المسلمين وكان خالد حينئذ متجها بجهوده نحو بلاد فارس . فذكر خالد بعقريته العربية مشاق عبور صحراء العراق فقال لجيشه (مسن استطاع ان يمر اذن ناقتة على الماء فليفعل) حتى يتلافى الجيش الوقوع في مهالك الظلما والعتش .

بقية الحساب

قصة بقية حسني محمد بدوي

رأسه هزة فائلة وحرك شفتيه ! عاد يرفع الاشعة تحت كوة الضوء الذي ما لبث ان تبهر . توهجت الذرات الضوئية في قضاء هلامي ثم امتصتها عينا الطبيب من خلف زجاج نظاراته التي خلعتها مرة أخرى ودس الاشعة في منظورها الاصفر . والمعجزة من السماء . والسماء بحر صامت وكل شيء يتلاشى في الظلمة ! والالم ينمو في الاورام وذوبانه هو في المجموع جارف . والاسلاك فوقه تحت (البسرس) العالم : سائعة في الخلاء العلوي الفامض - وقطعان من الفمسمام سباحة ، بين من ورائها القمر ويتوارى . كل ما وراءه هو : يتداخل ويتداخل منعكسا فيما أمامه وفوقه ، مزيج وعصارة مختلطة . متى دبت في دمه الجرثومة الخبيثة ؟! كيف نمت واستفحلت دون ان يدري؟ تذكر ترقيته المرتقبة بكل حرقة وشغف . قال لنفسه : « لاشيء يعوضني الان عن صحتي وعافيتي وحياتي ! » امتلات نفسه بالضيق والفهم والخوف فارسل بصره الى اسفل خلال الزجاج ، ظل يرمق (الفلنكات) وهي بنابع جارية الى الوراء بين الشريطيين في نهج ، فتدوب معالمها فلا يتبين لون خشبها المتسخ ، والزيت والحصى وسواقط الاشياء المختلفة التي كان يلحمها بشيء من الوضوح والثبات عندما يتوقف الترام في محطاته . كل شيء الان استحال بلون التراب الجهم وظلال الليل الثقيلة .

وعندما مر به الترام فوق سور مسدافن الموتى الارثوذكس (بالشاطبي) ، تذكر قبر أبيه هناك في مدافن (المنارة) . تذكر الدين . وحط بعينه على شامة صغيرة على رصفه وقال لنفسه:

« كان للمرحوم أبي مثلها ، سيموت كل شيء فيك ، ويهتك التحلل كل جسمك ويالكك الدود ويهلكك ! سيدفنك نفس الترابي الدائن لك بثلاثة جنيهات . سيدفنك هذا الرجل المدعو (عم بدورة) بلا رحمة ! » . واستولت صورته على خياله المرقع ، صورته يوم اتفق معه واعطاه اربعة جنيهات من تحت الحساب ، ليقوم ببناء مقبرة رخامية صغيرة لابيه . يذكر انه قال له يومذاك : « امواتنا عهدتك ياعم بدورة ، ساجيتك الجمعة القادمة قبل الصلاة واعطي لك بقية الحساب » .

ولم يذهب منذ ذلك الحين ، منذ مات أبوه وماتت معه اشياء عزيزة . يكره زيارة المقابر وارتياح الآثام ، لذلك هو مقطوع الصلة بالناس وغرب في مسقط رأسه ، ويحس الان بالحاجة الى صديق او قرب بؤسسه ويعزيه ، صديق ليس كالدعي ، كزملانه في (الشركة) . لم يعود منذ مدة طويلة أن يزور احدا ، لو فعل سيقول من يزوره « غاب دحرا ثم جاءنا محضرا .. والجرى والسعي عليك يا ارض : لا راحة فيهما ولا فرح .. » . واذا كان اجله قد حان فليكن ذلك الان بلا ألم ، ولينته اذن كل شيء كالهبة او النسيمة من فوق ذلك الترام الطائر ! آه يا (هدى) : لشد ما انت نسيمة الحظ !

غادر باب (العمل) ووضع كفه على (الدرايزين) الحدسدي البارد وهبط درجتين . وبشر السلم تحت عينيه غارق في العتمة . والمصعد عاقل ، وصناديق (البوسطة) على حائط المدخل وفجوة الباب حيث النور والضوضاء . أحس بصلابة الدرجات الرخامية تتلاشى تحت قدميه وأثوهم في نفسه رخو وثقيل كالزئبق ، والندار والصداع والالوجاع . ونضجت قطرات العرق من المسامات والسقوف والشقوق . ذابت كل الاشياء في عتمة المغرب الشتوي : قضبان باب المصعد ، درابزين السلم ، المصابيح الزرق الصغيرة المظورة في البعد الفائر في المرات الحلزونية .

ضافت أنفاسه . تساند على الكرة النحاسية الصدئة بمدخل العمارة . والورقة اللعينة في يده تكاد أطرافها تهرأ من البلل . المساء مكتوم والصدر مخنوق وأخصائي معمل التحاليل قال ماعنده وتاكسد الامر ، والابواب وراء الابواب : عديدة ، ويؤدي كل منها الى الاخر ، لكنها ستنتهي الى الباب الاخير : فجوة الى حيث النور والضوضاء ، ثم يصعد مرة أخرى بمظروف الاشعة والورقة الى العمارة المجاورة ليطلع طبيبه المختص بعلاجه .

سيطرق ابوابا لا حصر لها . لقد وقع ! لم يشك مرضا طوال حياته ، لكنه كان يوجس خيفة كلما ذكرت سيرة الامراض الخبيثة . وبدنه الفاني يزفر بالدوخة وتطوح نوباتها بدماعه . أكان ذلك ممكنا؟ أكان ذلك متصورا وهو ما يزال رجلا في مطلع كهولته !

سرت فشعيرة في بدنه الهزيل ، وتدافعت هبات الهواء المالح دفافة من ملفق الميناء الشرقي ، دنيا غادرة ! ورصيف المقهى الصغير . بذكره بانه جاء هنا كثيرا في الايام الخوالي وانتظر اصحابه : رفاقا وعمرا واسرة . اشياء ضاعت وغابت . غشته فشعيرة باردة في عظام ظهره . والان : جاءه الجواب المشؤم ! برودة تلجية وجبات عرق سائلة على وجهه . وهو واقف داخل علبة ، صندوق : داخل المصعد . اطلال ناظره في قطعة مرآة لصقه . طالعه وجهه ذابسلا شديد الاصفرار متفصنا كمومياء نصبت في تابوت .

اضواء (النيون) في (محطة الرمل) - والليل يتكاثف وتتأفل في الاطراف المتباعدة ، في الشوارع الجانبية الصاعدة والهابطة ، وترام (الرمل) يفضج بعجلاته ووراده شربطان لامعان لمعان فضيلا يتلاشى وراء آفاق امتداده . الصوت هادر يمتزج بهدير البحر وصخب السابلة وهو يجلس في الطرف القصي من زحام الركاب بالدور العلوي ، يجلس على المقعد المواجه مباشرة لزجاج النافذة . الزجاج الشفاف ، ووجه الطبيب يطالعه بينهم ، يدني وجهه منه وجهه ذائبة في انعكاسها مع الوجوه الادمية ، متداخلة في اعماق الزجاج الشفاف ، ووجه الطبيب يطالعه بينهم ، يدني وجهه منه وتلفعه أنفاسه ، والاوراق في يده . وضع نظارته وفسرا . هسسز

التحليل والاشعة والطبيب وكلماته المقتضبة الباترة والحقن ونقل الدم وسرعة ترسيبه والمغامرة بعملية جراحية تجوس عبسا خللها المشارط والاسلحة غائصة في طبقات اللحم المقطوع والدم السائح .

★ ★ ★

في ظلمة الركن على سريره : استسلم لذهول يمضغه الفم والاكثاب . قال لنفسه ان حياته كلها انزواء صامت ، وانه يحس في اعماقه بأجله الوشيك المفجع المحتوم ، وانه لم تكن عبسا الكوايس وفئول النحس ووساوس الشؤم التي تلاحقه بشراة في الايام الفائتة . أبدا لم تكن عبسا . هل تقرأ الروح القيب بعيونها الخاصة خلال عوالم مجهولة ترتادها اثناء النوم . مضى به عمره عبسا . لم يصم . لم يصل . ألم يشعر باطف الايمان بالله او بأي شيء آخر ؟ ولد بلا قصد وعاش بلا معنى وسيهوت فجأة وينتهي كل شيء . فهل أن له أن يقوم ويقادر فراشه المورق ويكتب خطابا لخطيبته الحبيبة (هدى) ؟! ما أشد حاجته لعزاء ! وما جدوى العزاء ؟ لم يقم . لم يفتح زجاج نافذته . ظل الشيش مفتوحا على سماء فجر مصطبغ بزرقة خفيفة كالرماد النقي الذي يكسو نغابة جمرة . مر تحت نافذته سكير مهمل ودندن بكلمات قصيرة غير مفهومة ثم تهاوى فوق أرض الزقاق عرضا . ما أفسى هذا كله على النفس ! أيقوم من فورده وبذل جهوده ليدخل المستشفى ؟ أما اذا كان الموت محتوما وعاجلا فعليه أن يسابقه ويستمتع بالدنيا في ايامه الباقية . فليسكروليعاشر النساء ، فليعب الخمر وبضحك ويرى الدنيا ويرو جفاف حياته . وماذا نقول لهدى في خطابه ؟! وكان يمسك بأنامله قلما ، فراح بخط به كلمات فوق ورقة بلون سماوي ، وما لبث ان توقف فجأة وكاد يمزق الورقة ولكنه نفخ وقال لنفسه : « كل هذا لا يطاق ! » . هل يرتدي بذلته اذن وينطلق هائما وليكن ما يكون .؟! ومع ذلك ظل واقفا وسط حجرته الواطئة السقف ذاهلا فترة طويلة ثم ما لبث ان اردت في عينيه الرؤية والوعي فغمغم بكلمات مختلفة مبهمه . وبعد دقيقة واحدة غادر حجرته وهول نازلا متخطيا في اضطرابه . ابتلعه الشارع والترام والميدان . ونحت نور شمس الصباح راح كنقطة آدمية بدب فوق الاسفلت مثقل الخطى ، مسرعا تارة ، مبطلا تارة أخرى . اجتاز (طريق الحرية) . طواه شارع مهجور ، تخبط ظله بجواره على سور (مستشفى الاسكندرية) . ظل سائرا داس فوق احراض العشب انعطف الى مدخل شارع اكثر افغارا . دخل من باب حديدي مفتوح أسود عال صدى . توالت جدران مدافن (المنارة) : قديمة ، أثرية ، مقشورة ، مصدعة . بعض المقابر هنا تقوم فوقها شواهد عليها أسماء وتواريخ ، بعضها عراه البلى والتآكل والنزعة . كيف جاء برجليه الى أرض غريبة موحشة حيث الموتى والصمت والصبار والمقرون والسفاة والفلمان . . وسأل الفلمان عن عم (دبورة) ، فتركوه بلا جواب وصعدوا فوق ربوة تزخر بمقابر وشواهد بتخللها زرع شيطاني طويل . وتردد صياح الفلمان في أذنه ، في دماغه ، ارتطم صداه بروحه كأنما هو آت من عالم بعيد :

« يا عم دبورة ، تعالي من الشابورة ! دبورة بادبورة : يا حرامي الصابونة ! »

ونزلوا بتفاحكون اذ زجرهم رجل راح يقذفهم بالحجارة شباب نحل طويل القامة كالنحلة ، مترب عفر كأنما قد هب توا من كفنه جاءه وصافحه . سأل عن (عم دبورة) فأخبره ان الرجل رحمه الله قد مات فجأة منذ شهر . شرق وهو في حيام المدافن وصعد السرر الالهى . وعرف صاحبنا منه أنه أبنة الاكبر وأسمه (سليمان) وانه ولد في مسكنهم القائم هناك عند مدخل (المنارة) ، ومنذ مولده هنا وهو يعمل مع أبيه الذي أورثه (كار) الحفر والدفن . نفحه

صاحبنا بثلاث ورقات خضراء وقال له : « خذ الدين ، ما علي لايبك ، رحمه الله ، حتى يستريح ضميري . آسف لتأخري في السداد . لقد كنت في سفر ! » .

كاد يسحب من حافظته ورقة أخرى ، الا انه دسها في جيبيه وأنجه الى قبر أبيه على مقربة منه والشباب الترابي يتبعه . وجده مهجورا ممسوحا يكاد يتسطح على مستوى الماشي تحت الاقدام قال للترابي :

« المقبرة مهدمة تماما ! »

فقال الترابي :

« نحن في خدمتك يا بيه ! نبني المقبرة من جديد أو نجدها كما تشاء . فلتأمر ونحن ننفذ ! » تصاعف احساسه بالغم والغربة وبنوبة قبي وعيناه تترصدان كفي الترابي المعروقتين وهو يقلبهما مع الكلام ومصمصمة الترحم ، وما لبث ان قال له :

« ساعدوك مرة أخرى للاتفاق . . . »

وغمرته موجة ارتباك ووجل . رأى الترابي يتنادى شخصا ما بايقاع اسطوري مبهم غريب ثم قال وهو يشير الى بعيد :

« نحن تحت أمرك يا بيه ، وان كنا مشغولين هذه الايام ، ربنا يصلح الاحوال وينصرنا أنظر يا بيه هناك ! أرض المنارة هنا عالية ، على جبل كما ترى ، لذلك ترانا مشغولين هذه الايام الى جانب عملنا الاصلي . . انهم يقيمون المدافع على الجبل ويأتون بمدافع واسلحة كثيرة ويحفرون خنادق . . . تحت أمرك يا بيه . . بعد اذنك ! »

ورأى هناك حيث أشار الترابي حشدا متحركا من الجنود يبدون في البعد على الاطراف المرتفعة كاللعب الصغيرة . وغادره الترابي وتواري وراء المقابر والشواهد . وكأنها الأرض انشقت عن مفرى عجز ضامر منظمس ، غائر العينين من اثر اليأس والاهمال وكأنها هو من مخاوقات سكان القرافة اقتعد التراب واسند ظهره العظمي الجاف على رخامة مقبرة ، وراح يتلو بصوت مسلوخ متدافع ، آيات سورة الرحمن . وهو يصيح السمع وعيناه على مقبرة أبيه وكأنه لأول مرة يستوعب المعاني . وتاه بصره فوق سحلية تتلوى بين الحصى . تابعها حتى مرقت بين الحشائش واختفت . ووقعت عيناه على فم القرى وظل فترة برمقه حتى نسيه ولم يعد يراه ولا يرى شيئا على الاطلاق برغم ان عينيه ما تزالان واقعتين على القرى الذي مالبث أن ختم . فارتد الى شعوره وقرأ معه الفاتحة وهو يشعر بسرعة النبض كالركض في صدره . نفحه قروشا لم يعدها . غادر القرى المكان في حال سبيله جارا ذبل جبته البالية الكالحة المثقوبة موجات صغيرة من تراب خفيف كفقاعات رغوة آخر رمق . قال لنفسه : « لم لا أقوم من فوري الى قسم الاشعة ومعمل التحاليل لإعادة ؟ » . في هذه اللحظة جاء غلام بالأس بقرية صغيرة ورش الماء . نفحه هو الآخر قروشا أخرى وظل قابعا وحده فوق الشاهد الحجري المكسور . ظل وحده امام أبيه في الصمت الابدي . وحده تحوطه الاف المقابر والشواهد والصبارات العفراء والزواحف . وتحت الأرض : القيعان : مكدسة بالجنث والديدان والمظلمة والظلمة . وسرت رجفة باردة في عظامه فارتعد لها جسمه كله وتقلصت كتفاه .

(عمر كله تعب يا أبي ! وآخرتها ؟! أف !)

زفر زفرة عصبية ونهض قائما وغادر المكان . أسرع خطاه . صادف القرى مثلكتا متمسحا بحيطان المدفن المصفرة وقد انكفأ رأسه على صدره بعد نقوده في كفه .

انفلت من الباب خارجا ، وأخرج من جيبيه مظروفا صغيرا وقد بدأ وجهه بالغ الشحوب كما ابيضت شفتاه من فرط تشنجهما . الترسخ ! وهناك : في فجوة صندوق البريد . المعلق على سسور المستشفى اسقط المظروف الصغير . .

حسني محمد بدوي

الاسكندرية

قصائد من دلال الفراق

« الى صديقي مصطفى الحلاج »

١ - اختباء :

مختبئ... في صومعتي ،
في دار الفقراء
اكنم في قلبي ...
صوت حبيبي الغائب ...
وبصمت ،
اخرج كل مساء
واطوف العالم
ابحث عن وطني ،
عن طائر حبي التائه ،
عن وجهي الضائع ،
عن كلماتي ،
عن بشر ... سقطت فيها :
امي ،
وأبي ،
وثلاث من أخواني !

٢ - رفض :

يا نسل يهوذا
بريء ... ،
بريء ... ،
بريء منكم .
ارفض ان اخرج من صومعتي
من دار الفقراء
براسين
راس يبكي
لجنود هزيمتنا المفقودين
والاخر للجلادين
يفني .
ارفض ان يصبح قلبي ..
قلبين .
ارفض ان اشرق ،
أن اعبد ،
آلهتين
الاولى ..
في نصف الليل ،

اضاجعها سرا ،
امنحها شبق العمر .
والاخرى ..
اسجد بين يديها عبدا ،
عند طلوع الفجر .
يا نسل يهوذا ..
الشاعر بوذا ..
حرف يبحث عن حنجرة ،
حنجرة تبحث عن صوت
انسان يبحر معصوب العينين ،
بعيدا في الغيب
قتيل مجهول
يسال غرناطة
عن قمر ..
غنى مدبوحة ،
في عرس الدم ،
للحرية ...
لحن الموت .
٣ - في الساحة ..
في الساحة .. ،
حين تهب رياح الشر
من ست جهات الارض
حين يكون الرفض
خبزا مسموما ...
لا ياكله الا القتلى
حين تصير الحرية ..
زهرة دفلى .
في الساحة .. ،
حين تصير الشمس ..
سحابا يمطر نار
حين تصير نجوم الحب ..
رصاصات زرقاء
حين تصير الاشجار ..
بنادق اعداء .
في الساحة .. ،

حين تموت الكلمات .. ،
تموت الالوان .. ،
تموت الاصوات .. ،
تموت الاسماء .
حين تطير الاقنعة الخضراء ،
الحمراء ،
البيضاء .
لا يبقى ،
في الساحة .. ،
الا مجهولون ،
الا منبوذون ..
يموتون بصمت
من اجلك يا وطني ،
يا وطن الفقراء .
٤ -
آه لو يعلم
كل احبائي في العالم ،
كل العشاق ،
كل الثوار ،
كل الشعراء
أن الخائن ... حين يخون
يحلم ان يصبح :
« حجاجا ... » يحكم بالسيف
« عليا ... » يخشى الله ،
فيحكم بالحرف !
آه
لو يعلم ،
كل احبائي ...
أن الخائن والسلطان
بينهما « خيط » من ماء .
آه
لو يعلم كل احبائي في العالم ... ،
لو يعلم كل الفقراء .
بغداد حسين جليل



هي حرب طروادة أخرى

المعد يكون عدد السجناء في جزيرة جيورجس ١٢٤٨ . اليس كذلك ؟

الضابط الثاني : بالضبط ..

الضابط الأول : (بجفاف) الى الزورق رقم ٥ سر .. (يخرجون) سجناء جزيرة هاليكارناسوس الى الامام سر . (تتقدم مجموعة نساء من مختلف الاعمار بينهن من تحمل اطفالا في سن الرضاعة) الى الزورق رقم ٧ سر ..

(يخرجن بخطوات بطيئة ..) يبقى الضابط الاول لوحده ، وتسمع اصوات السجناء ، والسجينات ، وبكاء الاطفال . يعطسي الضابط ظهره للجماهير ، ويسير بخطوات هي مزيج من القسوة العسكرية المصطنعة ، والتراخي . وسط الممر . وفي الظلام الخافت يتحول الى شكل شبح . تموت اصوات الفوانيس الواحد تلو الآخر ، وعندما يغمر الظلام المسرح ، بعد لحظات فوق الشاشة خارج المسرح يظهر الموسيقار ثيودراكس يخطب في جمهور غفير .

ثيودراكس : (بغضب) لم اجد الى باريس لبحث عن مصير جديد لحياتي ، انما لاولئك الذين دفنهم احياء في جزرنا السميدة . ان السل الذي نخر في جسدي ابتها السيدات والسادة ، هو سل هذا الجزء من اوربا الذي اعطانا كلنا مكانة رفيعة في الحضارة البشرية . انني لا اشفق على يوناني العزبة لانها مصابة بمرض العقلاء السود ، بل علينا كلنا لاننا لم نعمل المطلوب من اجل علاجها .. (يتوقف عن الكلام) .. اصوات فتيات مراهقات : وقع لي هنا ايها العزيز ثيودراكس . صوت صحفي : ما هي مشاريعك الموسيقية الجديدة ؟ . مراهقون يلوحون له بالاوراق ، ويطلبون توقيعهم .. وثيودراكس حزين ، وكأنه خطب للفضاء ... ظلام فوق الشاشة والمسرح . بعد قليل تنبث موسيقى زوربا من بعيد ، ويسلط ضوءه فوق المسرح على شاب وسيم يرقص على انغام الموسيقى ، واصوات تردد : رائع يا اليناس .. هائل يا اليناس . يتوسع الضوء برفق فترى ثلاثة مساجين في غرفة عارية الا من ثلاثة فرش .. ونمسة نافذة عالية في الجدار المواجه للجماهير) .

هرموديوس : (شاب في الثلاثين) آه ، يا اليناس ما كنت اعرف البتة انك تجيد الرقص على هذا النحو الرائع . (يمز رأسه اعجابا ويصفق) ترقص وكان لا عظم في جسدك . برفو برفو ... هيبارخوس : (رجل في حوالي الستين) اذكر انني قرأت ذات مرة ان جميع الاسرى الذين هادوا من معسكر اعتقال (داخاو) الالمان

ممر طويل شبه مظلم من تلك الممرات الموجودة في السجنون الكبيرة . ثمة فوانيس ذات اصواء خافتة متناثرة على طرفي الممر . من بعيد تسمع ضربات احذية عسكرية منسقة . بعد قليل هدير مكائن زوارق بخارية ، واصوات نساء ، وبكاء اطفال . تقترب ضربات الاحذية ، ويظهر عدد من الجنود المسلحين . ملابسهم العسكرية هي مزيج من الملابس العسكرية اليونانية ، والامريكية ، والنازية الالمانية . يسرون بحركات جامدة على لحن عسكري .. بعد قليل تسمع ضربات ارجل حافية ، وعويل اطفال ، واصوات نسوية تختلط بهدير مكائن الزوارق الذي يخف بالتدريج .. تنقطع الموسيقى العسكرية ، وتنبث موسيقى توديعية خافتة . وباقترب النساء اللواتي تحمل البعض منهن اطفالا صفارا ، يقترب عدد من السجناء المرهقين .

ملاحظة : خارج المسرح ، وعلى الجهة اليمنى مباشرة ، شاشة اكبر من شاشة التلفزيون بثلاث مرات ، تعمل عند الضرورة لنقل احداث ولاتقية .

يقف السجناء ، والسجينات في صف واحد .. ينشد كورس غير مرئي .

الكورس : لتشمعوا ابدا بضرية الموت يا من تحترقون للحريسة والمساواة والعدل .. انفخوا زفراتكم في الجزر التي تذهبون اليها لتزدهر اشجار الزيتون بدلا من الاشنان والطحالب .. ان يونانا العزيزة ستخضر من جديد .

(ينتهي النشيد . يتقدم ضابط متجههم الوجه يحمل مجموعة اوراق في يده اليمنى ، ويعطي توجيهات سريعة باليسرى . الضابط الاول : (بموس الى زميله) انتقل الى الطرف الاخر . (يصرخ على جندي) . تعال لصقي . اعتقد ان الزوارق جاهزة .. اليس كذلك ؟

الضابط الثاني : على اتم الاستعداد . (يسمع هدير خفيف للمكائن) حسن . (يكتف الضوء على المساجين وهم في حالة مزرية .. يرسل الجميع نظرات حاقدة بجميع الاتجاهات .. بصوت عال) سجناء جزيرة (ليروس) الى الامام سر .. (ليتقدم عدد من السجناء بخطوات قصيرة ، وبعد ان يلقوا نظرات حادة الى الجماهير ، يسرون خارج المسرح) سر بهم الى الزورق رقم ٣ . (تستمر الموسيقى التوديعية) سجناء جزيرة (جيورجس) الى الامام سر .. (تتقدم مجموعة اخرى ... يخاطب الضابط زميله) اعتقد بهذا

بعد الحرب الاخيرة تعلموا فقط حفر الخنادق ، ونقل اكياس الرمل ، والتراب .. (يحاول ان يتسهم) الاندال حولهم كما تقول الكاهنة الانكليزية الى - كولي - (وقفه) اما اليناس ، من يدري ، لو لم يصب بسوء فيتحول بكر الايام الى نجسكي (١) . (يضحك الجميع) اما هيباس ، فلو عثر على الالوان التي يحتاجها لنافس غوبا .

هيباس : (شاب في الخامسة والعشرين) اشكره يا صديقنا العزيز . واقف امام الجدار المواجه للجمهور ومنهمك في العمل والحفر باظافره . دون ان يلتفت الى اصدقائه (اوه مع ذلك ساستمر في التمرين . مع انني احتاج الى عالم مملوء لكي ابدع ، لكنني سأحاول .. ساريكم لوحتي .. ان جدار السجن هذا يصلح للعمل ..

هيبارخوس : (بسخرية لطيفة) لكن متى سيزيح مابكل انجيلو الستار عن لوحته ؟

هيباس : (ينهمك في وضع قطعة قماش فوق مربع على الجدار . وبعد ان ينتهي ، يتقدم من هيبارخوس) عزيزي هيبارخوس لا تنس انني ارسم باظفاري .. وسعيد لان رطوبة الجدار تساعدني .. انظر الى اظفاري ! ان طياتها ممثلة بالجنس .. لو فقط تعرف كم يؤلنسي . (بحركات ساخرة) ثم ان العقيرة في نظري هي التمرين ، التمرين ، ثم التمرين .. هاهما .. (يربت اليناس فوق كتف هيبارخوس العجوز برفق)

اليناس : وعزيزنا هيبارخوس .. لكم لا يليق به الحزن .. بالتأكيد انه يفكر بالتاريخ ، وبالبيولوجيا . اليس كذلك ؟ (وقفه) انك عندما تغلد الى الصمت فجأة ، اعرف انك لا تفكر سوى بالتاريخ . (بلهجة حزينة) واي شيء غير التاريخ يشغلك .

هيبارخوس : اوه اليناس ، هل ثمة آله تستطيع ان تقيس ، او تقدر عدد الافكار التي تغور في الرأس في الدقيقة الواحدة ؟ اننا الان يا عزيزي اليناس في اعماق (او الليثه (٢) ، نقاب لان ذنوبنا لا حد لها بالنسبة لمفاهيم تلك الافاعي .. لن يستطيع او الليثه ان ينسينا اي شيء .. كنت افكر في رقصتك .. صدقني انارثني ، وخلتني لفرط فرحي وكانني احتسيت عشرات الفئاني من التبذ المعق . (وقفه) انهم يتصورون ان مياه اوالليثه تجعلنا ان ننسى كل شيء ، لكن القصب يا اليناس يصنعنا باستمرار ، ويكسبنا القوة على الحقد .. (بصوت اعلى) انهم في اعماق اوالليثه وليس نحن .. اوليس الفرح هو الذي يدفعك وفي هذه الجزيرة النائية الى الرقص .. وهيباس يرسم باظافره ، وانا احلم بالتاريخ ، وسارده الحزنوني .. (بحزن عميق) ان دم الفكر البشري الذي يجري في مخ العالم كله ، شرارته كانت من هذه الارض العذبة ، والصلوبة هذه الايام على صليب العسكرية . (يلاحظ اليناس تائر هيبارخوس ، يغمز لكل من هيباس ، وهرموديوس)

اليناس : (بحركات طفولية) اعتقد حان وقت التفرج من النافذة . اليس كذلك ؟

هيباس : اوه .. حسنا فعلت ذكرتنا . الى العمل .. دور من اليوم ؟

اليناس : دوري ..

هيبارخوس : ارجو ان تصف لنا اشياء جميلة . (لنفسه بحزن) يا لجزرنا العجلى بالخضرة الابدية ... (يبرك هرموديوس ، وبقفز هيباس فوق ظهره ، ثم بشيء من الصعوبة يتسلقهما اليناس حتى يصير بمستوى النافذة ..)

(١) بنجسكي : هو راقص الباليه الشهير .

(٢) او الليثه : احد انهار الجحيم الذي تشرب منه ارواح الموتى بعد ان تظل محبوسة في التاروس احر مناطق الجحيم التي يعاقب فيها اشد الناس اتيانا للذنوب . ولياها القدرة على ان تجعلهم ينسون اي شيء فعلوه او راوه .

اليناس : (بصوت خافت) لا تتحركا .. الهي لست بهلوان سرك .. صحيح انني راقص .. هرموديوس لا تتحرك .. هرموديوس : (بصوت مخنوق) ابدأ .. ماذا نرى ؟ اليناس : نهار جميل وكأنه مرآة .. (وقفه) للمناسبة هل نحن في شهر نيسان .

هيبارخوس : غير مهم .. نسينا الاشهر .. ابدأ .. اليناس : الاشجار ساكنة .. اري فاربا صغيرا بلون الحليب . هيباس : فيه عشاق ؟

اليناس : كلا .. يبدو انه رياضي بطران يتمرن .. هرموديوس : ربما لدورة ميونخ .. (يحاول ان يضحك) هيباس : لا تضحك .. انك تخرب توازني .. (الى اليناس) ابدأ .. اشياء جميلة ابها الملعون .

اليناس : اري خفراء سواحل في زورق من ذاك الذي نقلنا به الى هنا .

هرموديوس : عليك اللعنة .. الا نرى اشياء اجمل ؟ اليناس : انهم ليمتدون بسرعة .. هرموديوس : عيغ .. عوعو ... (يبصق) الا ترى طيوراً ، زهوراً ..

اليناس : اوه نفس الكلاب مرة اخرى .. هيباس : من ؟ اليناس : لاعبو الفولف .. هرموديوس : قلت الا ترى طيوراً ، سننويات مثلاً .. اليناس : صدقني مرت اسراب من الطيور الجميلة .. هرموديوس : وسننويات !

اليناس : بشكل منفرد هنا وهناك .. يا لطيرانها السريع . هرموديوس : (يطلق ضحكة فويه) انه الربيع اذن .. هيباس : وهل السنونو يصنع الربيع ؟ هرموديوس : لست ادري .. ربما العكس .. غير مهم .. انسه الربيع بالتأكيد .. استمر يا اليناس .. ماذا بعد .

اليناس صمت .. هيباس : انزل اذن .. اليناس : لماذا ؟

اليناس : لان لا جديد . انزل وارقص لنا قليلاً .. (ينزل اليناس ، وتنهمي ، ثم يبدأ بالرقص على لحن زوربا يردده هرموديوس بغمه . يغمز هيبارخوس العجوز فرح عميق ، ويردد - رائع .. رائع . تتوقف عن الرقص ، ويسأل هيبارخوس) هل حقا ارقص بشكل جيد ؟ هيبارخوس : جداً ..

اليناس : (بفرح طفولي) اتعرف انني قبل اعتقالي بمدة كنت واختي ثانيا نتدرب على رقصة اطلقنا عليها اسم (بوليفيا تستيقظ) (وقفه) ان اختي تانيا راقصة ماهرة . (مؤكدا) صدقني كنا على وشك القبول في فرقة باليه اتينا ..

هيبارخوس : (بعد تفكير) لماذا « بوليفيا تستيقظ » ؟

اليناس : فكرنا ان نقدمها هدية رمزية لمرور عام على استشهاد غيفاره . (وقفه) الشيء الوحيد الذي كان يفسد علينا الفكرة هو غياب الموسيقى . (بانفعال) آه .. تانيا العزيزة . اتعرف لفرط حماسها للفكرة ، قررت ان نقدمها بطريقة (بانثوميميه) سارقصها لكم ذات يوم .. (الى هيباس) حبذا لو رأيتها مرة واحدة يا هيباس ، لا شك كنت سترسمها من مخيلتك .. (لنفسه بصوت حزين) الفن ... ربما كان اكثر الاشياء التي تجعل الانسان ان يكون مستحقاً .. ترى اين انت الان يا تانيا العزيزة ؟ ان حدسي يؤكد لي بأنها معتقلة في معسكر هاليكارنا سوس . (وقفه) يا لتلك الجزيرة البعيدة ..

هرموديوس : (لنفسه) هاليكارناسوس .. (بحزن) ان جزرنا

الجميلة اما تحولت الى معسكرات للاعتقال ، او بيعت لاوناسيس (١)
العجوز ، وانرياء العالم وكأنها مواش ..

هيباس : (هو الآخر بلهجة حزينة) اوه ، اينها الجزر المكسوة
بالخضرة الابدية ، وباشجار الزيتون الخالدة . لا ، لن تكوني ملاجيء
الموت . (يلقي نظرة الى النافذة) ساعدوني لالقي نظرة من النافذة ..
يا لعطشي حتى لمستشفعانا ... ان لجزرنا الحانا غامضة .

اليناس : جزرنا حزينة يا هيباس .
هيباس : لكنها ستبقى جميلة رغم ايام الحداد والاحزان هذه .
اليناس : (يحاول ان يخفف من انفعال هيباس) ناكدا يا هيباس
ان الايدي المجربة لن تستطيع ان تنال من نظرة تلك النجور .
هيباس : (وكأنه احس ان اليناس يواسيه) ستبقى جميلة مثل
نانيا .

اليناس : اجل .. جميلة مثل جزيرة هاليكارناسوس ، ولها قابلية
هيباس : يعجبني فيك صدقك . كلما تكلمت عن نانيا حزنت
بمخيلة رسام تقاطيعها في ذهني ..

اليناس : اجل .. جميلة مثل جزيرة هاليكارناسوس ، ولها قابلية
في تجسيد ادق الحركات في الرقص . (وقفه) لست ادري من اين
تستلهم كل تلك الافكار الجميلة والشاعرية وبصوغها بحركات موسقه .
(يروح في نامل دقيق . ينقلص الضوء ويفسر النصف الايمن من
الغرفة ضوء ازرق ، وتدخل نانيا في جو حلمي وبحركات رفيقه يؤدي
رقصة . يتصرف الجميع وكأنهم لا يرونها - يستمر الناس في الكلام
بصوت خافت) تصور عندما اردنا ان نصور السير في الادغال على
اياعات الرقص كانت تسير بخطوات غريبه ، وتتلوى ، وكنت انصورها
وكانها فعلا تسير في الغابة . (نستمر نانيا في الرقص .

هرموديوس : (بصوت خافت) من يدري كم كانت نحسب ذلك
القدس الارجنيني الذي اشعل فنيلا اشرف هناك .

اليناس : (تترك نانيا المسرح برفق ، ويعاد الضوء الى الغرفة)
تري هل ما زالت تعيش .. كم اخاف من ضياع مواهبها . اذا خرجت
سنعمل الكثير على مسارح العالم .. بوسع نانيا ان تصوغ حتى من
المواضيع العادية رقصات جميلة .. اوه هيبارخوس لا اعرف كيف
افسر مواهبها .

هيبارخوس : (يضحك) لعل ثمة نساء مسنات ما زلن ينصرون ان
بوسع الانسان ان يذهب الى مقارة ابولون (٢) ليسند منها الوحي .
ان نانيا ببساطه تستوحي ، من المدينة ، من الميثولوجيا ، ومن
بوليفيا .. باختصار تستلهم افكارها من مناطق يوناننا المتورة بالفواجع
ومن يتابع حياننا المسمومه . (يتأمل) ان مجتمعنا يا اليناس كله
مشيد على اسس موبوءة وفاسدة ، (ظلام . فوق الشاشه . عدد من
صباغي الاحذية ، وشعاذين يهرولون خلف انسباح في اكربوليس .
السياح يلتقطون صورا لفلاحات يعمن حاجيات مصنوعة من الخشب .
اعمى يعزف بشكل رديء لحنا ليوثدراكس . صوت لهيبى ساخر - اين
البانثيون ..؟ اهذا معبد ابولون .. - صوت مراقبه هيبية - هل يعقل
فعلا ان سفراط مر من هنا ... هيبى طويل القامة وهو يلتقط صورة
لعمال يعملون في ترميم جوانب من الابرار . الا يذكروننا بعبيد افراط
افلاطون في الكلام عنهم ...

سائح آخر يفازل صديقه بين اعمدة ضخمة ويردد : نذكرى عضمت
على شفتيك في البانثيون (٣) . صوت قبلاط .. راع يوناني جالس

على شفتيك في البانثيون (٣) . صوت قبلاط .. راع يوناني جالس
(٢) معبد ابولون : في دلف يخوي على مقارة كانت نبت فيها ابخرة
كبريتيه منها كانت يشيا كاهنة ابولون في دلف تسند وجيها .
فقد كانت تجلس على كرسي ذي ثلاث ارجل فيه ثقب منه يأتي
بخار تستشفه الكاهنة فيصيحها الوحي .

(٣) البانثيون : معبد جميع الالهة .

فوق صخرة يردد لحنا جميلا من آلة ناي (تنوقف الحركة فوق
الشاشة ، ويعاد الضوء الى الغرفة)

هيبارخوس : اجل يا اليناس ، ان مجتمعنا كله مشيد على
اسس موبوءة وفاسدة . (هيباس يزرع الفرفه ويردد لحنا بفمه .
يستمتع الجميع الى اللحن . يتوقف)

هيباس : (فجأة) آه من الوحي ... انه لحن والدتي المفضل ،
تردده باستمرار في المطبخ ، في الغرفة ، واناء انكس . (وقفه) بل
حتى عندما كانت تعانق والدي كانت تردده بهوس اكبر ..
هرموديوس : وهل ما زالت تردده ؟

هيباس : (يقطب) آه .. توقفت عن ترديده بعد موت والدي لمدة
سنة ، ثم عادت اليه . (هازا رأسه) عندما عادت اليه كانت تردده من
خلال دموعها . (وقفه) وكنت اشاركها في ترديد اللحن ... ثمة
احزان تتعلق بالافكار ، وتزداد اغراء كلما ابعدت .. وحتى الزمن
كثيرا ما يكون عاجزا عن مزيق اشباح تلك الاحزان ..

هيبارخوس : (يطلق ناوها حارا) ارجو يا هيباس ان نعيد اللحن .
نكاد نكون الموسيقى القوة الاكثر امكانية تطهير القلب . (كمن يعلم)
اعزف .. (بانفعال) اعزف يا اريون وظهر بقية الادران . اعزف لتتحمل
حتى هموم جيلنا ونلوجها . (بعد صمت) انعرفون من هو اوريون ؟

(الجميع معا - كلا ..) (هيبارخوس كمن يتخيل شيئا عميقا) انه
ذاك الشاعر والماعز الشهير .. اسمعوا ، ذاب مرة كان اريون يعود
الى بلاده عبر البحر . وفجأة فكر البحاره ان يقلوا شخصا كان اريون
يحب . (وقفه - موسيقى حزينة) فطلب من البحارة ان يسمحوا له
بعزف لحن جميل . اتعرفون ماذا حدث ؟ (بلهجة أب يسرد قصة)
هجم جيش من الدلفين جذبته الى السفينة عذوبه اللحن . (بلغة)
وطوع دلعين كبير وحمله الى البر سالا . اعزف .. اعزف .. من
يدري متى ، لكن بالتأكيد سينوجه جيش من الدلفين مثل الطوربيدات
الى جزيرتنا وتحملنا على اكتافها الى حيت الفردوس .

هيباس : (بمزح) استمعوا الى اوريون .. لكنني اخشى ان يأتي
العسكري بدلا من الدلفين .. (يضحك . يردد اللحن باندماج لمدة .)
أسف لا استطيع اكثر .. تصوروا رغم رائحة البراز القوية في الفرفه ،
ذكرني اللحن برائحة البيت الابدية النكهة . امثلا رأسي برائحة الخبز ،
والفسيل ، وتلك الرائحة النادرة لوالدتي . (لنفسه بغضب) ابتها
الرائحة الشهية نهين حتى من قلب هذه الرطوبة والبراز ..
هيبارخوس : (بمزح) يا لهذه اللهجة التشنجية .
هيباس : ثمة اشياء رغم بغاها تثير شجننا فائلا .

(يصمت الجميع . ينقلص الضوء خارج النافذة ، ويظهر لون ارجواني .
يطول الصمت .)

اليناس : (مجرد ان يبدأ حوارا جديدا) ناخروا في جلب العشاء .
هيبارخوس : (بمزح) رائحة الخبز ، ورائحة الفسيل ، وروائح
اخرى ذكرنا بالعشاء ..

هيباس : مرة اخرى قليلا من الخضار المسلوق ، والخبز ،
والبطاطا .. الهي ان وجباننا في هذا المنطلق يذكروني ببرنارد شو عندما
سأله عن خيرات ايرلنده -
اليناس : وماذا قال ؟

هيباس : قال نحن نزرع البطاطا والقمح في ايرلنده . (يضحك)
الجميع بصوت عال .. يغيب اللون الارجواني من النافذة .)

هيبارخوس : (يخاطب نفسه) وانتهى يوم آخر . انه الليل مرة
اخرى (وقفه) في الليل ، وفي الصمت ، ثمة اصوات غريبة بقرنسا
بالاحساس والتفكير باننا فعلا احبينا ذات مرة .

هرموديوس : (كمن يفكر) عذبني ايها الاب هيبارخوس .. هذه
الكلمات تشبه الشعر ..

هيبارخوس : لكن من الذي يستطيع ان يفكر بالحب المنسسي ،

ويلسنا الان حب آخر . ان الافاعي المترعبة على اداء يوناننا الحبيبه
ترسل لنا الموت في الجزر على شكل حيوان له الف رأس .

هرموديوس : لمن هذه الإبيات ؟

هيبارخوس : لا احد .. هذا ليس شعرا

هرموديوس : وقعه مثل الشعر ..

هيبارخوس : (يحزن) صدقتي ان الانسان عندما يحزن يطلق
الشعر من فمه من حيث لا يدري ... كلما اردنا ان ننسى احزاننا صارت
بسة السماء . منذ متى وهم يسقوننا مياه (الاشيسرون) (١) ،
ويضخون لنا رائحة البراز الخائفة ؟ (وقفه) وهذه الرطوبة التي
تقلص الرئة وتجعلها بحجم الدراخمة (٢) . وحتى ضوء الشمس
يقدمونه لنا بالبوصات . (يشر الى ارض الغرفة) انظروا الى زوايا
الغرفة . من كان يتصور ان الطحالب تنمو حتى على الاسمنت .
هيباس : (بمزح) يبدو انني لست وحدي الذي يتكلم بلفسة
تشجية .

هرموديوس : دع هذا المستودع للتاريخ يتكلم لنا ...

هيباس : آسف .. لم اقصد شيئا ..

هيبارخوس : لا بأس يا هيباس . السجن يحب لغة المزح كثيرا ..
معدلة لانفعالي الشديد . ان القوانين (الدراكونيه) (٣) تجعل آبار
الحقد الداخلي ان تغور ، والفم يلتهم بالنيران . صدقوني ليس ثمة
اصعب من الاكتواء بحب الوطن ، وبشرط الا تنتظر حتى ما اصاب (تراز
بيبلوس) (٤) ..

هرموديوس : يا لابطال تاريخنا .. ويا لتاريخنا ..

هيبارخوس : اجل يا لتاريخنا .. يا لفكرنا الذي خلق جميع
الالهات الارضية والسماوية .. من اجل ان ترجع يوناننا نقية وغراء،
لا نريد حتى غصني تراز بيبيلوس .. (فجأة تسمع اطلاقات ناريسه
سريعة ، لثلاث مرات .. صمت شديد . يسمع نشيد الكورس الذي
جاء في مقدمة المسرحية . بعد الانشاء بلحظات تأتي موجة أخرى من
الاطلاقات . يغمر المسرح ظلام ، وعلى الشاشة تظهر لوحة الحرب
الاهلية للفنان الاسباني غويا . يدور الحوار التالي في الظلام بصوت
مثل الخفيف)

هيباس : لقد علقوا لوحة غويا ثانية في غرفة ما ..

اليناس : (بتعجب) ما بك يا هيباس !

هيباس : في غرفة ما علقوا لوحة غويا ... غويا ..

هرموديوس : غويا ...

هيباس : صدور عاريه ، وبنادق ... غويا .. غ ... و ... يا

هيبارخوس : (يحزن عميق وكأنه يلقي قصيدة) كل يوم تقريبا
يقصون احلاما جميلة بمقص من الرصاص . لكن هل تستطيع الرياح،
والامواج ان تعمق اماني ملاحين يبحثون عن الموت . ان الثورة مثل
هيكاتا : هي فقط الهة السحر والفتنة . ولهذا تقدم اليها القرايين،
والحملان والصل في العالم .. (بصوت اكثر انفعالا) نخب لوحة
غويا في تلك الغرفة البعيدة . (تصيح لوحة غويا من على الشاشة ،

(١) الاشيريون : نهر في تسبوتيا في البيرس . ونظرا الى شكل مياهه
الميت ، سماه هوميروس احد انهار الجحيم .

(٢) الدراخمة : عملة يونانية .

(٣) القوانين الدراكونية : نسبة الى داركون ، المشرع الاثيني المشهور
الذي وضع تشريعا حوالي سنة ٦٣٣ ق. م اشتهر بشدة القسوة،
حتى يقال انه كان مكتوبيا بالدم .

(٤) تراز بيبيلوس : قائد اثيني مشهور ، حاول طرد الطفلة ، ونجح في
هذه المحاولة سنة ٤٠١ ق. م ، وكان معه ثلاثون من اصداقائه .
وكان جزاؤه عن هذا العمل الوطني تاجا مصنوعا من غصنين من
الزيتون .

ويعود الضوء الى الغرفة ، مع طرقات قوية .. يفتح باب فير مرئي على
جهة اليمين ، ويدخل عسكري)

العسكري : انسجين اليناس ، والسجين هيبارخوس انهضوا ..
(ينهضان يتنازل ويحدقا بتعجب . يعود الظلام الى المسرح ، وفوق
الشاشة يظهر عدد من العسكريين في جو محكمي . ويفرا احدهم بسرعة
هذه الكلمات . ولقاعة المحكمة .. وبما ان المحكمة مقتنعة .. مقتنعة
هي المحكمة . محكمة القناعة . قناعات حدية .. حدية القناعة ،
وتبوت الادبة ، والادلة الشائبة ، وثابتة هي الادلة بحق كل من ايناس،
وهيبارخوس ، وهيبارخوس واليناس ، لقيامهما بحركات عدائية ضد
الحكومة ، والتحاقهما بالعناصر التي عملت لتقلب نظام الحكم ، والقاء
المتفجرات ، قررت المحكمة اصدار الحكم عليهما بالاعدام . تنقطع
الحركة فوق الشاشة ، ويعود الضوء الى المسرح . موسيقى خفيفة)
هيبارخوس : (يلقي نظرة وداع جريئة الى كل من هيباس ،
وهرموديوس) لا نودعني ووجهك ممتقع يا هيباس - (بتماسك) وانت
يا هرموديوس اعرف انك لا تستطيع ان تمنع دموعي . ما كنا نريد طرق
ابواب الموت التحاسيه . انه هيبارخوس المعجوز وايناس الشاب
يخسران المعركة فقط في هذه اللحظات . او لم نعرف سلفا باننا
سنموت ربما حتى بلا قبور . كنا نعرف اننا سنسقط ذات يوم مثل
قطرة مطر في مكان ما ..

صوت العسكري : (من بعيد) امستعدان ؟

هيبارخوس : (يعطي ظهره للجمع) تفضل يا من لا حول لك .

اليناس : كان هذا متوقعا .. (يذهب صوب هرموديوس بخطوات
ثابتة ويعانقه ، ثم يعانق هيباس الذي يهتز في حضنه) عندما تسمع
صوت الاطلاقات تذكر غويا ، ومن ثم تانيا العزيزة التي ذبحوا احلامها
مثل طير صغير .. من اجلنا كلينا ارقص .. (وقفه) لقد كان اسلافنا
يرقصون ويهزجون لحد الاختناق عند قبور ابطال مثل اخييل ،
وبراسيوس . (ينشج هيباس بين ذراعي اليناس . يصرخ عليه
اليناس بقوة) تماسك . (يتركة) وداعا يا هرموديوس .. اذا رايت
اختي ، تلك الابنة الوحيدة لاسرتي ، ارجو ان تشجعها .. انها شجاعة
جدا ، تكن ثمة ساعات يحس فيها الانسان لا اراديا بالجبين .. (يصرخ)
فلت تماسك . (بلطف) اهكذا تودعين .

هرموديوس : (باختناق) اعذرني .. انه الفراق الابدي كما تعلم .

اليناس : اعرف .. وداعا .. تحديا العذاب ، والالم .

(يرجع هيبارخوس ، ويلقي نظرة اخرى الى هيباس وهرموديوس)

هيبارخوس : (الى اليناس) ان حياتك يا اليناس والتي لم اعرف
منها سوى شظايا في هذه الغرفة كانت حافلة باحلام خضراء . اسمح
لي ان اكلمك الان ، لانني ساصمت طوال الطريق ، واحاول ان استرجع
بقايا ذكرياتي قبل الموت .. يا اليناس الوسيم وداعا للمرة الاخيرة .
(يحتضنه بقوة) ان عيني تفيضان اعجابا بك . (يخرجان . يلفق
الباب)

هرموديوس : (بصوت مخنوق) وداعا يا اليناس لا غناء فيه ..

لقد صبت نفسي بكل لون من الوانك . كم تحملت كل شيء باباء غير
نتقلنا من غرفة الى اخرى، ومن جزيرة الى اخرى . (يحزن) يا للمعذبة
تانيا لتشرق من معبد خلودك يا اليناس ، وانت يا هيبارخوس
لك كل حي .

هيباس : ان افتتاحه للامحدود بوطنه ، واحلامه الكثيرة اضرمت
كل حواسه وفؤاده . كنت اخاف من صوته احيانا ، من اعماقه ، من
حرارته ، من تعلمه ، من حركاته وهو يرقص .. ان حياته كانت حربا
بين مواهبه ووطنه . وانتصر الاخير . (وقفه) عما قريب سيعلقون لوحة
غويا ..

هرموديوس : (بغضب) اي جروح تندمل دون ان تترك ندوبا ؟

اما ندوب جراح اليناس ، وهيبارخوس ستبقى في جسدي الى الابد .

هيباس : اسمع ، قبل ايام عرفت ان والده مات اثناء مقاومة النازية ..

هرموديوس : اثينا كلها تعرف ماركوس المراوغ . لقد راوغ الالمان واذاقهم المر . ان اليناس هو ذاك الشلال الهادر من ماركوس . لقد استعمل اليناس بنار العقيد المسيرة الانطفاء .

هيباس : عندما كان يرقص زوربا ، كان كأنه يفك الرموز المعقدة للموسيقى . (لنفسه) منذ متى وهذه اليونان الحزينة يحكمها البيكتيون (١) ، العبيد بالورانة . (يذهب بخطوات صغيرة صوب الجدار ، ويذبح قطعة الفماش ، ويبدأ بخمش الجدار بوحشية)

هرموديوس : متى تنتهي من الخمش وكأنك خلد ؟ هيباس : كم كنت اتنى ان يريا لوحتي .. عما قريب سوف انتهي منها . (يخمش ويردد لحنا حزينا من فمه)

هرموديوس : كف عن ترديد هذا اللحن .

هيباس : هذا لحن آخر كان والدي يحبه ..

هرموديوس : لعلني الوحيد الذي لا يتذكر احدا . هيباس : لماذا ؟

هرموديوس : لا اعرف .. غير مهم .. اذكر جدتي فقط ..

هيباس : كان والدي يحب ان يزرع في شيئا واحدا ، وهو العزبة وحب الموسيقى .. (لنفسه) والدتي ، آه ، رائحة .. لا تحرميني من رؤيتك في الاحلام .. هرموديوس : اتعني .

هيباس : الذكريات احيانا تستحق اللعنة ..

(يسمع صوت اطلاق . يهتز كل من هيباس ، وهرموديوس ويترنحان وكان الاطلاقا اصابتهما .. ظلام . تظهر لوحة غويا على الشاشة . يردد جزء من نشيد الكورس . وبانتهاء النشيد مباشرة ، هيباس وهرموديوس يرددان معا بصوت عال جدا) غويا . اليناس .. هيبارخوس . (بصوت اعلى) تانيا .. زغردي يا تانيا .. تانيا .

(صوت تانيا يردد من بعيد « اجريا لا تصرخي .. اتركني » ... صوت ارجل ، وضحكات . تضع لوحة غويا من على الشاشة ممرات عديدة . صمت طويل . يسلط ضوء حليبي يرفق على غرفة تشبه الفرفة السابقة تماما ، وتانيا تضحك وهي تؤدي نفس الرقصة التي قدمتها في مقدمة المسرحية :)

تانيا : (بصوت رقيق) موضوع هذه الرقصة كان من فكرتنا . رباه ، بآية عنوبة وجمال نادرين كان اليناس يؤدي حركة رجسالم المصابات في الفابة . (تخاطب صديقتها اجريا وهي شابة جميلة تجلس في ركن الفرفة ، مع امرأة في مثل عمرها . تنادي تانيا عليهما بينما ترقص) انظرا الى هذه الحركة (تقوم بحركات صعبة مقلدة استعداد مقاتل بين الاشجار) انها حركات صعبة الاداء في الباليه . (تضحك) كان اليناس العزيز يجيدها بشكل آخاذ . (وقفه) (يسمع بكاء طفل) لماذا يبكي الصغير .. سافو .. الصغير يبكي ..

سافو : (بحزن) يبكي دونما سبب .. (لا تتوقف تانيا عن الرقص ، وتتقدم من سافو ، وتداعب الصغير . تخاطب سافو برفقة) سافو العزيزة السجى لا يتحمل الحزن .. لا شيء سوى المرح يفيد هنا . (تنهض ، وتذرع الفرفة ، ثم تستند الى الجدار) اجريا : تبللت بالعرق يا تانيا .

تانيا : (وهي تلهث ، الرطوبة يا اجريا تكاد تظوى الرئة في هذا المربع العفن . (لنفسها) لو عاش اليناس ، سيعيش بالتاكيد ، لحققنا احلاما كثيرة فوق اكبر مسارح العالم . (الى اجريا) لن اكف عن التمرين .. اعتقد يا اجريا ان جزيرة هاليكارناسوس محطة جيدة

(١) البيكتيون : في الاصل قوم من اشقوزيا ، سموا بهذا الاسم ومعناه المصبوغون لانهم كانوا يصبغون اجسامهم بمختلف الالوان .

لصقل مواهبى .. (وكأنها تتخيل شيئا عميقا) اوه يا اليناس اراد بعين قلبي بوضوح وانت تتمرن .. ترى اية رقصة تؤدي الان .. (بصوت ناعس ، وبينما هي تتكلم يتقلص الضوء الحليبي ، ويسلط ضوء بلون البنفسج . تستمر تانيا في الكلام ، ويدخل اليناس بشكل شجي يؤدي رقصة اليناس يا من علمتني كيف نكتشف الجزر السعيدة .. يا من حلمت باسمد الناس . (ترفص هي الاخرى) لقد عشقت تلك الجزر ، وابيت الا ان تشاركني .. كنت تقول لي ، حتى اذا عشنا مثل طائر السمندر (٢) في اعماق النار يجب الا ننسى احلامنا . (تتوقف عن الرقص . يخرج شبح اليناس مسن المسرح . تستمر تانيا في الكلام) اليناس .. ايها الضوء ، يا من كرهت الاماكن المظلمة ، وسرت اليها دون شبكة انقاذ . لم ارفض دعوتك للمجىء يا من توهج حتى في النور .. (يضع الضوء اتيبنفسجي . على الشاشة صورة لاليناس مسند الى الجدار معصوب العينين ، والدم ينزف من فمه ، وصدره . تبقى الصورة على الشاشة للحظات ، ثم تفيب ويعاد الضوء الحليبي الى الفرفة ، وتانيا مستندة الى الجدار تتخيل .)

اجريا : (تتأوه) اين هو الان ؟ بماذا يفكر في وحدته ؟ لقد بدأت اتخيله انا الاخرى .

تانيا : (يتألم) حقا اين هو الان ؟ (مؤكدة) اينما كان ، فهو لا يفكر الا باكتشاف تلك الجزر السعيدة ، والناس الاسعد ، والرقص الذي عشقه من قلب قلبه .

اجريا : (بعد ان تأثرت بكلمات تانيا) وحبيبي انا ؟ اين هو ؟ لقد اغفلونا جميعا ، وزعونا في مئات الجزر بسرعة حتى انني كثيرا ما انصور ان كل شيء تم في حلم . (بفصيح) يا لهذا الفوج من الذباب النتن .. (بحزن) ترى في اية جزيرة تانية ، او معتقل يقبض الان خطيبي .

تانيا : (بتعجب) خطيبي ؟ (تربت بلطف على كتف اجريا) ما كنت اعرف انك مخطوبة ؟

اجريا : (موسيقى - بصوت خافت وحزين) آه ، يا تانيا العزيزة احبه .. احبه انه رجل حقيقي . كثيرا ما اجد بعض صفات اليناس ينطبق عليه .. ظل كل ليلة وانت تتكلمين لنا عن اليناس .. لست ادري لماذا يشبهه .

تانيا : (بفضول) اذن تكلمي . ماذا كنتم تخططان ؟ اين كنتمما تذهبان ! تكلمي .. سافو .. نائمة مع صغيرها .. انها حزينة .. تكلمي . اجريا : (يضع الضوء من الفرفة برفق . ظلام . على الشاشة منظر بحر هادى . تتكلم اجريا وبالقائه شاعري) بعد هذا الانقلاب الدموي ، كنا ذات مرة في تلك المنطقة من الشاطئ الاملس قرب الاديرو ، نتأمل نيران الليل والامواج الفضية . (وقفه) مع انه كان لا يريد مطلقا ان يثير مخاوفي ، وآلامي ، كان يقول - اجريا - اجريا . تألمي البحر طويلا ، وحدي بعيون نسر الى هذا الشاهد الوحيد على الامنا ، وتألمي هذه المنطقة الجميلة من يوناننا الجميلة ، لاننا سنفيب . ان الانقلابات حولتنا الى طيور مهاجرة ، لا تعرف على وجه الدقة اين سنبنينا اعشاشنا المؤقتة . (وقفه) اينما هجرنا مثل الحمام الزاجل نرجع .. اوه ، يا تانيا كان يرعشني بلمنته ... تانيا : وبعد . تكلمي ..

اجريا : اوه .. تانيا ، لست ادري هل الظروف ، ام انسا مارست على نفسي لعنة النسيان . رغم قصر الفترة احس وكسان ذاكرتي غطتها رمال النسيان . المهم ، لا استطيع ان افكر لا بالخطوبة ، ولا بالزواج .

تانيا : لماذا ؟

اجريا : لن استطيع ان اتزوج في جو عبودي . (يضع منظر

(٢) السمندر : حيوان خرافي زحاف كان يشاع انه يعيش في النار.

البحر من على الشاشة ، وبعاد الضوء الحلبي الى الغرفة .. كمن يأمل) ربما سآراه بعد انشعاع هذا الدخان من سماء يوناننا .. ربما ..
تانيا : (بتألم) من يدري كم من السنوات سيظل هذا الدخان معلقا على صدر يوناننا (فجأة يطلق طفل ساو بكاء حارا . تحاول
تانيا اسكانه بشتي الطرق)

ساو : (بصوت ذابل) الهي من هذا البكاء المنقطع . لعله يعاني من ألم حاد في مكان ما من جسمه . (بغضب) اما كان من الوجدان ان يوفروا لهذا البائس مكانا اشرف من هذه الغرفة ؟ (بأن أمومي موجب) انه يذبل مثل الوردة المطفوفة . (يكف الصغير عن البكاء ، ويقف بصعوبة على رجليه ، ويسير الى مسافة قصيرة .) -صوري يا تانيا انه لا يملك حتى مكانا لينهون على المسي . الا للاحظين ان سافه اليمني تتوج .. بالتأكيد انها اعراض السل . (يعود الطفل ويرمي نفسه في حصن امه) نصوري كنت ووالده تفكر ان نعمل المنحيل لهذا الصغير كي يتفتح وينمو خاليا من العند والامراض . وها هوذا يتفتح على صوت الرصاص ، وهدير مكائن الزوارق ، والجزر البعيدة ، وبهلا صدره الصغير برائحة البول والبراز .. (تبكي) لقد حدوا اسنانهم على الصغار ..

تانيا : آه يا ايجريا .. لست ادري كيف اخفف عنك . هل يجب ان اذكرك بكل الصغار المعذبين في العالم . (ظلام - لقطات لاطفال فيتناميين بين مزارع محروقة ، دبابات . نساء يحاولن الامساك باطفالهن .. تتوقف الحركة على الشاشة . يعود الضوء الى الغرفة)
ايجريا : تكلمي اكثر .. خففي عني .

تانيا : اخجل من لهجة الخطابة .. اسمعي (بمزح طفولي) ان والدتي كلما غمرني حماس مفاجيء كنت انكلم بلفه خطابية في غرفتي وكانني فعلا اخطب جمهورا غفيرا . (تضحك) انعرفين ماذا كانت والدتي تقول .. (وقفه) آه ، يا لوالدتي الطيبة .. كانت تقول يا شاطرة ان اجمل الخطب وابلقها تم يلق بين الجدران ، فديموسنين كان يخطب في المجتمعات الشعبية ، وشيشرون كان يتكلم في السوق . (تطلق ضحكة حلوة) ربما بعد ان انهي رقصاتي فوق مسارح العالم يتسنى لي ان اخطب ..

ساو : (بعد ان تتأكد من ان الصغير نام) يا لفرح قلبك ، وعزيمتك يا تانيا ..

تانيا : (باعتزاز فيه شيء من المرح) انني ابنة ماركوس ، واخي هو اليناس . لقد تعلمنا المشاغل المباركة التي تسمو فوق كل العواطف النافلة . (مؤكدة) لكنني مع ذلك كائن املك عواطف حقيقية ربما بقوة مئة امرأة .

ساو : (تضحك لأول مرة) كثيرا ما اقول لنفسي منذ ان انفلقنا هنا ، ترى ما الذي كان سيحدث لي لو لم تكوني معنا .

تانيا : (بضحك جميل) اولاً شكراً لانك ضحكت ، تانيا اينها الحبيبة ساو كانت الضرورة نعلمك اشياء اخرى . ربما كنت تتعلمين تاليف ترانيم جميلة لصغيرك .

ايجريا : (تحاول هي الاخرى ان تخفف من حزن ساو) وسمين ديوانك بعنوان - ترانيم امرأة حجزت في جزيرة هاليكارناسوس لان زوجها مطلوب من الحكومة . السعر خمس دراخمت . (يطلق ضحك عالية ، ثم فجأة ينتبهن بان الصغير نائم .)

تانيا : (بهمس ، لكن بجديه) هيا يا عزيزتي ساو .. ثمة بؤس صغير واخر كبير . لا اظن ان زوجك من الجبن بحيث يسلم نفسه لتتبدلا غرف السجن . هل ثمة معنى في ان يخرجني انت ويدخل هو اوه ، طبعاً لا .. (بلهجة مشجعة) اعلمي ان كاتبهم المسلحه نلغ منثرة برعود لا نرحم . (وقفه) انتظري ، اذا قبض لنا ان نترك جزيرة هاليكارناسوس سنسمع اوتار الف فيثارة نغزف لتمجد كل شيء ،

وسيتنتهي ذاك الغناء الذي يريد ان يحل بهم .

ايجريا : (بحماس) يه ، يه ، هاها . ان الذي يسمعك واب ترددين هذه الكلمات وكانك شربت من ينبوع كساليا (١) .. يا لعليك البعيد عن الحزن ، والعذاب .

تانيا : الا يحق لنا ان نأمل ، ونحلم وان كان داخلنا اسبه شيء بمرأة مكسورة . (صمت طويل . نسمع زخات من الاطلاقات . ظلام على الشاشة يظهر لوحة غويا . ويسمع صوت هيباس وكأنه يأتي من مكبر للصوت ومن بعيد - غويا ... غو ... يا ... يغيب لوحة غويا من على الشاشة ، ويظهر بعد لحظات نيودراكس فوق الشاشة ونمه مراهقات ، ونساء مسنات يزاحمن للحصول على بوقيه ، بينما يردد هو :

نيودراكس فوق الشاشة : ان ضمير الشعب الفرنسي نكر بي كفتان مصاب بالسل وافذني ، لكنه اهل السل في سجون الجزر .. اكرر ، ان اولئك الناشست في ارض حضارتكم القديمة يطوفون مثل مراكب تمزقت اشراعها ، ونحطمت سواربها ، ولا يحتاجون لكي يغرقوا سوى ادانهم .. ان اليونان لم سقطت ، وحتى اذا سقطت لكي تظهر يغيب نيودراكس من على الشاشة . يبقى المسرح مظلم . نسمع زخات جديدة من الاطلاقات . تظهر لوحة غويا على الشاشة ، ويسمع هذا المقطع من نشيد الكورس - لتشعروا ابدا بضربة الموت يا من تحرفون للحرية والمساواة والعدل يعود الضوء الى الغرفة)

تانيا : (بخوف وعجب) رى من كان ؟ من كانت ؟

ايجريا : (بصوت راعش) من يدري ..

ساو : ربما كانت الرصاصات من بنادق كاتاب زوجي .

تانيا : لكننا في جزيرة ، وهو في الجبال .

ساو : ربما انهم مثل الهواء في كل مكان .

ايجريا : كان خطيبي يقول ستجبرنا الضرورة ان نكون في كل مكان .

تانيا : (تحاول ان تغير الموضوع) تكلمي عن خطيبك .. لتسكلم عن ذكرياتنا .. تكلمي يا ايجريا ..

ايجريا : (بالغناء شاعري) الهي هؤلاء هرموا فلوينا وهي فتية . صحيح ان كل شيء يشيخ لكن برفق .. نحن لم نقص بعد بشسوق الحاضر ، ولم نطف البقس مثل ازهار الياسمين . افي هذا العمر نعاني البلاء ، وسموم الفراق . (ظلام . منظر البحر السابق فوق الشاشة . يأتي صوت ايجريا من مكبر للصوت - موسيقى خفيفة) يا انتك الليله التي كانت كل الليالي .. جرينا طويلا على الشاطئ ، ونامنا زرفة السماء الداكنة ، سقطنا وبلوينا فوق الرمل . كنا نلغ داخلنا بمئات الذكريات .. الهي ، كان الوقت صيفا وكنا من فرط السم الاحساس بانفراق نبحت عن ماوى مثل البحر .. وظلنا نبحت ، ونبحت كان كل شيء ملتهبا حولنا . النار والدم في السلطة الحاكمة ، وكلاب الحراسه في الشوارع ، والسواحل .. يا لليلتنا الاخيرة على الشاطئ كان الخوف يطاردي من الداخل ، وكنت احس ضربات سوطه ، وكان هو يؤكد لي بثفته الابدية - ايجريا اينها العزيرة ليس ثمة شيء وراء القبر . (بصوت راعش) كنا اشبه شيء بملاحين ينظران الى سفينتهما الفارقة ، وبتأهبان لقلاة مصيرهما . (وقفه) وكان هو مثل صقير مطعون يتهيج احيانا ، ويشدني اليه بقوة . (يسمع صوت ساو)

ساو : كانك يا ايجريا تتكلمين عن حياتي مع زوجي قبل ان يجيء صغيري الى الدنيا .

ايجريا : (ستمر بنفس الالفاء) ربما نام الحجر ، اما نحن فلا . (تبكي بصوت متشنج . يغيب منظر البحر من على الشاشة ، ويعود

(١) كساليا : هو ينبوع في جبل اليرناس ، مقدس . وكانت مياهه عذبة باردة ، لها القدرة على الهام من يشربون منها بنار الشمس .

الضوء الى الغرفة . ثانيا تحاول اسكات اجريا)

نانيا : اسكتي .. ان الذي سمعته منك لن يكون ابدا مشروعك
الاخير .. هيا صفقي لي لارفض لكن مقطعا من زوربا .. صفقي ..
(تسمع موسيقى زوربا ، ويتقلص الضوء الحليبي بحيث يسقط فقط
على جسد نانيا وهي تؤدي الرقصه . يستمر الضوء بالتقلص حتى يغمر
المسرح ظلام .. على الشاشة يظهر ثيودراكس منفصلا ، ويتكلم بعصبية)
ثيودراكس فوق الشاشة : ان شعبي من اجل اعطاء وجه اكثر شرفا
لحضارته يعمل المستحيل مع اولئك العقلاء العاجزين في هذه المعركة
الوحشية . ظلام فوق الشاشة .. موسيقى من آلة كمان . وقع ارجل
حافيه .. اصوات . هدير مكان الزوارق البخاريه) .

صوت ١ : الى جزيرة اخرى ؟

صوت ٢ : والله انها لفرصة رائعة لنشاهد جزرنا السعيدة .

صوت ٣ : من جزيرة ليروس ، الى جورجيوس ، ثم هاليكارناسوس

صوت ٤ : يا لنشاط السياحه ..

صوت ٥ : اين ؟ الى الجزر البعيدة .. رائع ..

(يدور هذا الحوار في الظلام .. بعد لحظات يسود صمت طويل .
يعود الضوء الى الغرفة الاولى . نجد صورة محفورة لفيثافره في المكان
الذي كان يعمل فيه هيياس . هرموديوس يفرغ الغرفة) .

هرموديوس : ترى لم لم يشملنا التنقل الى جزيرة اخرى ؟

هيياس : ربما في المرة المقبلة .. لم اعد اتحمل هذه الغرفة ..
ان ذكريات اليناس ، وهيبارخوس تنفزع في رأسي .

(يفتح الباب ، ويدخل هيبارخوس ، ويسير بخطوات ميتة ويقف رغم
عجزه وسط الغرفة . يفلق الباب ، ويسمع وقع احذية ثقيلة) .

هيياس ، وهرموديوس (معا) محال !! هيبارخوس !! (يحاول
هيبارخوس ان يتماسك ويعطي وجهه المليء بالكدمات للجمهور . تسنم
آلة الكمان في العزف) .

هيياس : (يتوقف عندما يلاحظ ان هيبارخوس يرفض ان يقترب
منه احد) يا لوجهه المشوه ؟ اين اليناس ؟

هرموديوس : (غير مصدق نفسه) حقا اين اليناس ؟

هيبارخوس : لقد كانت حياته حربا ابدية مع الاعداء . انه لم يعد
في حاجة حتى الى غصني نراز بيلوس .

هيياس ، وهرموديوس : (معا بصوت مخنوق) قتلوه !!!

هيياس : (بصوت راعش) بل قتلهم هو الف مرة قبل ان يقتلوه .
(وقفه) خافوا من عينيه المبدوزيتين (١) . فيها راوا عبوديتهم ،
والهاوية التي سيقعون فيها .
هيياس : وانت ؟

هيبارخوس : ابتسموا لي بتوجع ، وقالو ان عمري لا يساعد ،
وعلي ان اعيش في الجزر .. اما مع اليناس ، الهبي ، مثلوا في
البداية عملية اعدام وهمية لاجباره على الخضوع .
هرموديوس : (بلطف) انك مرهق .. اجلس .

هيبارخوس : (يحاول ان يتماسك ، اتركني .) يعود الظلام الى
الغرفة . تظهر صورة اليناس على الشاشة مقتولا ، وبلقي هيبارخوس
هذا الحوار بصوت راعش) . ان ابن ذلك الماركوس الخالد اهانهم .

(١) ميدوزا : جنية يونانية كانت لعينها قدرة على تحجير من ينظر
اليها .

٤٥ ، يا اليناس ثم تخملت مصيرك ببسالة .. ان طبع الحب الاصيل
لاي شيء في الحياة هو اما ان ينمو بعنف او يموت (وقفه) اهانهم كما
لم تنهن حتى الكلاب المجربة . (بصوت حزين) عندما اوقفوه امام
الجدار وامروه بالكلام .. (وقفه . بصوت راعش) الف سلام الى تلك
الروح العظيمة . رفض ، وفجأة ملأت الغرفة عشرات الاطلاقات . لكنني
لم ار نوافير الدم في صدره ، او في بطنه . (وقفة) ارسل الي نظرة
طويلة .. قال له العسكري انه سيطلق عليه نارا حقيقية في المرة
المقبلة . لقد جربوا معي انلعية نفسها يوم كنت شابا في احد
المنعلات .. ظل اليناس صامتا . عيناه كانتا تبرقان مثل عيون عجر
اسبانيا .. صدقوني ثمة نعوس يركانيه تعجز الدنيا عن لجمها . كنت
استيقظ في عيني . صدقوني كان يريد ان يرفض ولو قليلا . (بصوت
راعش) اما في المرة الثانية ، فقد انفجرت نوافير الدم . (يقترب من
مقدمة المسرح ، ويعاد الضوء برفق الى الغرفة بينما تضع صورة اليناس
من على الشاشة) . حتى عندما مات كان في وجهه ذاك السحر الشبيه
بسحر الفجر ..

هيياس (بصوت مخنوق) الف وداع يا اليناس ، وليسترح راسك
على صدر كل شريف .

هرموديوس : (بغضب) صفقوا نخب موته الشريف (يصفق
الجمهور في الصالة بقوة)

صوت ١ من الصالة : صفقوا مرة اخرى نخب موته الشريف

صوت ٢ من الصالة : كان اندريه مالرو على صواب عندما قال ان

الاجساد المجيدة ليست الاجساد التي ترفد في القبور .

صوت ٣ - من الصالة : نحن لا نشق على اليناس بل على انفسنا

صوت ٤ من الصالة : لنطالب ببناء يانتيون جديد لامثال اليناس .

(يصفق الجمهور مرة اخرى وبغوة اكبر . تفلق الستارة ، وتضاه
الغاعة . يدخل عسكري يحمل هراوة بيده .

العسكري : الهدوء رجاء .. الهدوء .

صوت ٥ من الصالة : (يبيكي) اين اليناس ايها العسكري .

(يخيم صمت للحظات ويسمع صوت هيبارخوس)

هيبارخوس : وداعا ايها الجمهور الكريم .. الى بيوتكم .. لا
تنسوا الموتى .

ستار

جليل القيسي

كركوك - العراق

مكتبة النهضة - بغداد

اطلب منها

جميع منشورات

دار الآداب

وسائر المنشورات العربية

الشم

جئتكم احفظ من شعر (أبو موسى) احتضار الاربعة
ومراسيم الحصار
ونشيد الكرم الموروث يلقي عند اقدم الفزاة
لم اكذب مرة كفر احاديث الرواة
مثلكم ، لكنني الان ، انا العائد من ليل أبو موسى
ولفح الانتظار
لم اعد اقرا في سفر اراجيز القتال
غير ما يفعله فينا الخيال

* * *

عائقوني
مزقوا اطراف ثوبي ، علقوهن تمائم
واغزلوا اهداب عيني اهازيج ، ولوا خطوتي
وردا وآس
كنت بين الصحو والنوم دجى ،
كان النعاس
يتسلى فوق أجفاني حين اختطفوا ، سالوا دما
احمر قاتم
وتمزقت اصلي فوقهم ، غمست فيهم
شفتي ، قبلت اضلاعهم التعبى ،
تلمست بنبضي نبضهم ، كانوا ظماء
ليتني حبة ماء
او دخان ، آه ما أروع ان يقضي النبيون
واقسى ان يموتوا غرباء

* * *

كل شيء هاديء في القصر ، والشيخ على تسريحة
الملك يفني هامما
اغنية الليل الاخيرة
ودمي لم يحملوا سحتته ، شاراتهم حمر ،
وأسنانهم بيض ، تعرت قطع اللحم
بأيديهم ، ترى من يطبخ اللحم
ونيران الجزيرة
لم تزل مطفاة ، من صنع الكعك الذي مسح
عن شيخ الجزيرة

جوعة الصحراء ،
يا بائعة اللحم على ناحية الشاطئ
أكداس من اللحم القديد البض ،
يا صائغة الكعك بأفران السرايب الفقيرة
أضلع تشوى بلا سمن وآلاف الاصابع
غيرها تقلى ، هببها كعك هذا العيد
او فرحة هذا المهرجان
عشت يا صاحب هذا الصولجان
« - كلهم ماتوا ؟

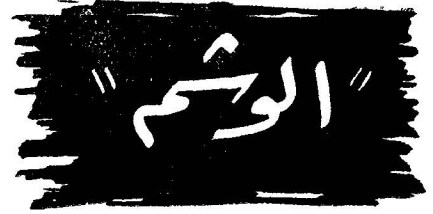
- اجل .
- من اطلق النار عليهم ؟
- خدم الجيران
- صه . انت . فلا يحسن
ان يلقي ضيوف الشيخ هذا الشتم «
يا ناس اقبلوني عندكم ضيفا
ولكن اغزل الكف حسير

* * *

امس غادرت الجزيرة
ليلة العيد ، مما أبقيت يا عيد وما تحمل
للمحزون من هم العشرة
من ترى غنى لكافور ومن نادم بعدي ؟
ليتما الجيران ما خافوا وليت السائس
الملعون لم يطفىء بعيني الحظيرة
من ترى غسّلتهم . كفنهم ،
صلى عليهم ، تقط الماء باجفانهمو
اسدل شباك التراب ؟
- رفضوا ، ثم تلاشوا ،
كان في كل يد منهم خضاب
جئتكم احمل منهم قطرة ، هذي يدي موشومة
بالجرح - بالضوء الذي أشعل
في كل يد فانوس حناء مثيره
علقوه اينما شئتم ففي ارض الجزيرة
يشترى زيت القناديل بحناء العيون

محمد راضي جعفر

المراق - بصرة



رواية السقوط السياسي والإصباح

بقلم محمد الجزائري

وزهرت بقوة (ص ٩٠) .

وامام السقطه وقف عبدالرحمن مجيد الربيعي ليدين هذا السقوط السياسي ، وذلك بتعريضه حد الشتائم ، حد اللعنة ، حد الخواء : (في السياسة اردت ذلك ولكن تسافطهم الدليل امامي جعلني ابصق كبرياء ، واحتقر لحظاتي التي عشتها معهم باندفاع اصيل . جسدي ممدد الان في هذا المعتقل المحتشد مع هؤلاء الرجال الذين لا يتجانسون مطلقا في ثورتهم وشجاراتهم اليومية النافهة ، ولست ادري كيف انصووا تحت يافطة سياسية واحدة !) (ص ١٦-١٧) ربما يضع الربيعي مسألة « الكم » - ومنها الناصري كنموذج - مقابل « النوع » في العمل السياسي (وهذا خطأ) اذ ان الكم يحتوي على العناصر التي تسقط منذ الهزة الاولى - كالناصرى مثلا - وهذا لا يعني قطعا ، ان الحركات السياسية مليئة بهذه النماذج المنخلفة بل العكس هو الصحيح . . ولكن مثل هذه النماذج غير المتكاملة النضج والتجربة والتربية الثورية سببت الكثير من الهموم للحركات السياسية في العراق . وقد حمل الربيعي ثقل عبساره المسيح وفذفاها بوجه جيله المعاصر : « من منكم بلا خطيئة . . » ولكن اية حجارة رماها الربيعي في الماء المتخثر . في الدم المتخثر ، في الحزن المتخثر ؟ وهذا هو السؤال (ايضا) !

ولكي لا يكون لثمالة الحزن والذل والتعري ، وتعريه الواقع العسفي والانهيار السياسي ، عفويا ، معناه الايجابي . . فعل الربيعي تلك الفعل ، ان انجز « الوشم » . وعنوان الرواية مستل من مقطع ورد في صفحة ٣٦ . عبر محاولة الربيعي الخلاص في الجنس : (وعلى عنقها قافلة من الوشم . . كاشفة عن فخذين مطروزين بالوشم ايضا هما سلاح الاغراء لديها . .) (ص ٣٦) .

ازاء هذا « الوشم » المهر ، والعار الملتصق بالمهر ، احس الربيعي بالفثيان . فهل يعني « الوشم » كعنوان ، حالسة الفثيان التي اتته - اي البطل ومن ثم المؤلف - من عهر وعري ايامه المذلة ، كالبغي التي حاول ان يضاجع ؟ هذه الايام التي استبجح فيها واستلب ؟ .

اظن : نعم ! وهنا يكمن عنصر الايجاب في رفض السلب بالشخصية وبالاحداث وبالواقع وبالتصور . .

اذن « فالوشم ليست تجربة ذاتية ، بل وتجربة العديد من الذين حاولوا تغطية عربهم بالنقوش ، بالوشم ، او بالانزواء والصمت ، او بالخوف من مواجهة الشمس ، او بمحاولة العودة الى النبع ،

ويهطل الكابوس . الخوف من الخوف ذاته . الخوف من السقطه . . هذه المعاناة التي لونت اعماق جيل كامل من الشباب ، ليس الشباب حسب ، بل والرجال الرجال ، الخوف من الموت في الحياة ، هذا التعري الكامن الذي بزغ فجأة « كشمس وكصيحة » ، اعارنا عارنا ، واعارنا الاقنعة لكي نواجه ، ونخاف المواجهة في ذات الوقت .

هذا الغائض الزاخر بالالام ، بالحزن ، بالحشرات . . كان فائض فكر لم يتكامل نضجه في المراس ، وفي التجربة . بل كان امام الموت شيئا اخر ، اما البطولة الخارقة حد التجاوز والانتجاز ، واما السقوط التفاوت الدرجات حد التخلي ، أو التشبث ببغايا البغايا ولكن بياس متجذر . .

« ان تكون أو لا تكون » امام حد المقصلة ، امام العسف والتعذيب واجهاض كل آدمية الانسان او انسانية الكائن . . ذلك هو السؤال الذي واجه الشباب من ادباء العراق - بخاصة - بعد نكسة ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ .

كان الزمن الخائب هو المدار . وكانت السقطه هي المحور . وكان « كريم الناصري » هو الموضع الذي يشرح جسد هذا الجيل ، عبر معاناته . . وكانت « الوشم » رغم صغر حجمها (٩٢ صفحة بالقطع المتوسط) قصة - طويلة ، أو رواية قصيرة « - كما اصطلح - وشاهدا وادانة لنموذج المثقف البورجوازي الصغير (١) ان الذي انخرط - ولم يحمل الايمان الصادق - في صفوف الحركة الوطنية فانتسب الى الحزب - ربما مع الموجة وبحكم « المودة » - ثم ازاء العسف - اول تجربة عسف - سقط ،

(وأخذت اخطط نارة ، واكتب نارة اخرى ، وكسرت ربابا جديدة وامعنت في كسر رباب اخرى . ثم القيت بالورقة والقلم

(١) نجد الكثير من التبريرات للسقطه في « الوشم » منها ما جاء في ص ٢٣ : « اعتقد ان اندفاعنا بدا من هنا ، من وعينا الطبقي للامالة . ان جهد والدي كان لا يساوي ربع الدينار في اليوم ، يحرق الارض ويشق الترع ، ويحرس في الليل ، ويبرد ويجوع ويعرض . . » الخ وهذا الجذر ، يتطلب موقفا اكثر وعيا من الاشياء واكثر صلابة . لكن الروح البورجوازية الصغيرة جعلت الموظف السابق كريم الناصري ينشق عن طبقته ، كابن لكادح فيما مضى ، فيحمل ذهنية وسلوك البني بورجوا المثقفة وهذا ينسحب على مجمل مواقف السياسية من بعد .

ولكن ظل ذلك الذي كان في الداخل « قويا » ، منهازا وخائسرا ومتخورا . من هنا يسير هؤلاء « الفرغون » أشباه : كريم الناصري ، حسون السلطان (الذي صار الحاج حسون ..) ، حامد الشعلان ، محسن خليل .. الخ . الفرغون بسبب العسف وعبر ادواته ، من ذلك الذي كانوا يمتلكون (الإيمان ، الانتماء ، التنظيم ، الفكر .. والاخلاقية ايضا ..) ، وهم يحاولون ان يجتروا بعض وجوههم في « الوشم » . اذ كانت هذه الرواية القصيرة غرفة مرايا تعكس الذاتي بالذي يمكن ان يكون (او يشكل) الظاهرة ، والذي تكون مع الانكاسة ، ومع ردود الفعل ، ومع حد السكين ، ظاهرة التخلي رغبة او خوفا أو عسفا ، أي رغبة ذاتية خوفا من العسف ، أو بفعل العسف نفسه ، لانه قطع العديد من اصحاب الانتماء عن انتماءاتهم ، - ولو تنظيميا على الاقل - ونسف ما في دواخلهم ..

هؤلاء الذين يشكلون الظاهرة يتحركون بيننا . كلنا عايننا سلبات العسف . سلبات الظاهرة التي هي الماضي يتحرك ويمشي على اقدام الزمن المنهار في الزمن الحاضر ، وان كان هذا المشي على ارسفة الحياة أحيانا ، وعلى صفاف الانتهازية أحيانا أخرى ، أو في محاولة تاتيّب الضمير أو التطهر ، أو التشبث مجددا بالجذور .. هذا الواقع هو الذي يعيشه اكثر من كريم ناصري ، حتى الآن .. وهذا الماضي الداخل في الحاضر لا زال بلاحق الكثيرين ، لا زال شهر قميص السقوط السياسي يعذب هذا ، ويؤنب ذاك ، ويتدخل في حياة وتطلعات وطموحات اناس اشتغلوا بالسياسة وعاشوا التجربة المريرة .

اذن ، فالوشم بدء ، ادانة لكل ادوات وجهات العسف التي تقطع الانسان عن انتمائه وتسقطه في الدل والخيبة . وعبر هذا المنظور يكمن شرف طرحها في هذا الطرف ، اذ تشكل الرواية خلاصة معاناة الربيعي عبر مجاميعه القصصية (٢) معاناته في الجنس كتعويض عن السياسة : (ان اهم ما يشغلني الآن هو : هل بالامكان ان تكون المرأة تعويضا كاملا عن الخيبة السياسية ؟) (الوشم ص ١٦) .. ثم في الهروب من (المكان) كتعويض آخر :

(قلما تازمت الامور وتعقدت نهرب منها بحثا عن بدايات جديدة ، هربت من الناصرية الى بغداد وسأهرب من بغداد الى الكويت ، وربما من هناك الى ابي ظبي أو انقرة ، ساكون مطاردا على الدوام) (الوشم ص ٨٦)

وفي هذه النرجسية التي تتجسد لدى كريم الناصري الذي يبحث عن التعويض في كل جزئيات حياته وحياة المحيطين به : (اما انا فقد رأيتك مرارا وعرفتك .. كريم الناصري ! اليس كذلك ؟ يا له من اسم كبير رأيت في الصحف والجلات عشرات المرات .

وشعرت بالزهو من هذا الديج السافن ..) (الوشم ص ١٤) هذا الهمم الكبير ، هذه الهوة التي لا زالت تهطل بثقلها على العلاقات السياسية والاجتماعية والادبية بشكل حاد في العراق ، لا بد من الذي يصورها ، ولا بد من التعبير عنها . انها وجه القضية في مرانا « الوشم » ، تجسدت في قصص

(٢) صدرت للربيعي عبد الرحمن مجيد : « السيف والسفينسة » (قصص - بغداد ١٩٦٦) . « الظل في الرأس » (قصص - بيروت ١٩٦٨) ، « وجوه من رحلة النعب » (قصص - بغداد ١٩٦٩) و « المواسم الاخرى » (قصص - بيروت ١٩٧٠) وله ايضا قصة - طويلة : « عيون في الحلم » نشرت في مجلة الاقلام العراقية العدد ٩ / ١٩٧٢ تشكل القسم الاول من ثلاثية - تأسى الوشم قسمها الثاني - وقد انجز الرواية الثالثة - او القسم الثالث من هذه الثلاثية - وهو معد للطبع .

اخرى ومناهات اخرى ، ومعاناة هذا الجيل الذي نما وعيه بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، والذي اجهضت احلامه وتطلعاته بفعل تلك الصراعات التي عاشتها القوى السياسية في العراق حد التصفيات الجسدية او الازلال .. نتاج هذا الماضي الذي يسحق بقوة وعنف كرامات الناس وحبه وطموحه ، ويسحق بشكل مساوي وسادي كل محاولاتهم العودة الى النبع ، والذي يشكل الكابوس في كتابات كثير من الشباب ، وجد انعطافه في « الوشم » :

(تنامي الى اسماعنا صوت محرك سيارة توقفه عند باب المعتقل ، وتجمع المعتقلون حول الشبابيك ليتطلّعوا اليها ، فقد كان اللعمر يسكر في القلوب منذ ان بدأت التحقيقات ، وكنا لا نعرف من الذي سيكون له الدور في المرة القادمة ..) (الوشم ص ٧٢)

و ...

(- انهم يقتلونهم)

- يدفنونهم احياء

- ينقلون الى الصحراء) (الوشم ص ٦٦)

نعم .. ماذا اعطت هذه الرواية - القصيرة ، غير الادانة للسقوط السياسي ، عبر تبصير هذا السقوط ومناخاته ونماذجه ونتائجه واجوائه اللاحقة الهروبية ؟

انها اعطت الصديق . فقد كان الربيعي صادقا في التعبير عن هذه التجربة ، وهو لا يكرس للسقوط - لاننا لا نحترم كريم الناصري ولا نتعاطف معه في النهاية ، بل نتعاطف مع رياض قاسم ، رغم ان المؤلف لم يمنح هذه الشخصية الانارة الكافية ..

صحيح ان عبد الرحمن الربيعي حافظ على صدق الوقائع - الى حد كبير - لكنه اسقط نموذجه (كريم الناصري) بالانما الضخمة ، والنرجسية حد السوداوية والهروب . اما النماذج الاخرى فقد شجبت وكادت ان تختنق في دائرة كريم الناصري : (علوان الحلاق ، مجيد عمران ، حسون السلطان ، جابر الوصلي ، محمود ، رياض قاسم ، حامد الشعلان ، محسن خليل ، الشيخ ، مريم عبدالله ، أسيل عمران يسرى توفيق ، وشهرزاد الراقصة ، الى جانب شخصيات سرعان ما تظهر وتنطفئ في نفس الصفحة ان لم ابالغ : في نفس السطسور كشخصية عامر صبري مثلا في ص ٦٣ ..)

واذا كان الواقع او المجتمع وخاصة مجتمع السجن ، قد غص بعناصر فقدت كل اركان انتماءاتها .. وفقدت ، من ثم ، كل شيء .. وهي اكثر حدة وانهيارا وتعرضا للعسف من نموذج « كريم الناصري » وان كانت حياة السجن شاقة حد العراك لاتفه الاسباب - أحيانا - وحد القذف والشتائم والتخلي عن كل السياسة والسياسيين ، والقوى والنظريات من قبل العناصر المنهارة .. لكن هذا لا يعطينا صورة صادقة لشريحة تمثلها صيغة « كريم الناصري » ، صيغة لما تزل تتنفس ولكن من خاصرتها ، وتحاول خلق تواظفها الخاص مع الطرف الجديد (ص ٦٢ ، ٧٣ ، ٨٧) لكن كريم الناصري ليس « رجل الاستثناءات » - هنا - ، انه يذهب ويجيء وسط واقع عار ، انه ليس « غربا » على الواقع - شكليا - لان الواقع مليء بأمثاله ، عبر ذلك المد الخشن والجراح الذي تدفق فيه الدم وغاص النجاء . عبر ذلك الصراع الحاد ، الدموي بين اليمين واليسار .. انه وحيد ، هذا صحيح ، ومستلب ، ومفترب ايضا ، لانه لا يرى - الا - كثافة الشمس وعلوبتها ، كما كان يراها وهو وسط زحمة النضال اليومي والعمل السياسي ، لا يحس الاشياء نقية لانه خسر النقاء الثوري الذي كان في سبيله الى الوصول اليه - عبر التنظيم والتجربة والمراس - .. انه لا يرى وجوه اصدقائه كما هي ، لانها تغيرت عبر منظوره الجديد المنخل ، او انه تغير في الواقع :

(تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض . سبعة شهور جائزة طوقته بدفانقتها ورعبتها ، وهرست منه الدم والعظم والاعصاب .

- سابقى هنا . ان حزينا يعيد تجمعه من جديد ولن اتغلى عنه ابدا .

- كل الذي اتمناه يا جابر ان تعودوا ثانية وربما اعود بعودتكم فانتم التفاؤل الذي اضعناه (ص ٨٧)

اذن .. فهذا البحث ، وهذا الحنين ، يتجسدان عبر الصراع مع الذات ، وتثوير « التجربة » في « الذاكرة » و « التداعي » ، وبين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل يظل « الوشم » - كرمز للسقوط - لصيقا بالناصري ، اذ انه الماضي الذي لا يمكن ان يشطب عليه ، الماضي الذي يدين الاندحار في داخل البطل .

ففي « الوشم » هذه الحدود المفلقة لمعاطفة هشمتها الزمن والهيبا في ذات الوقت ، ولانتماء عمقه الزمن واضاعه العصف في ذات الوقت ، ولحيوات لم تكتمل ملامحها باستفاضة ، ولطموحات احبطت ، وبعضها لم تسقط في الاحباط التام . وعبر ديالوج وتركيب صوتي وزماني متمازج ، يخوض الربيعة تجربة التخلص من « الشكليات » لينساب داخل تجربة الوجود ، بهذا الالتصاق الحار بالاشياء ، الاخرى والجسد العذب في الحياة ، المحنة ، الانتماء المقطوع ، الخيبة ، الحب القلق ، والحب الحر ، التردد ، ثم الهروب . والخلاص في الهروب .

وعبر ذلك تبقى اهتزازات البطل عنيفة ومتوترة رغم عوامل الكبت ووجودية الانغمار بالاشياء حد الاستلاب والفربة !

★ ★ ★

وعبر التدايعات ، وعبر الازمنة المتداخلة ، وعبر اللهاث نحو الخلاص ، يخنتق كريم الناصري ، ويسعى لتحقيق ذاته ، ولكن عبر كل تراكمات ماضيه (الابيض ، الاسود) عبر تضاد اللونين ، وعبر كل الاشياء المتناثرة امامه بشحوب ، انه الموت يعود ليتحرك في حياة لا تزال تحمل سكينها وتهدد الاحياء .

« ويبدو - يقول جان ساروكي - هنا ان اقامة تطابق دقيق بين رواية وحياة ما ، اقل فائدة من رسم تخطيطي تكون ادبي » (٣)

لذا فاننا - تجاوزا على مفردات الحياة اليومية للمؤلف ، واستفادة منها في ذات الوقت - سنكون تخطيطنا الادبي عن الرواية ، ليس بمعزل عن شروط تفتحها وانتعاشها ، بل وصيرورتها ، حسب ، بل ومع - وبالتفاعل مع - هذه الشروط (المادية - الموضوعية) التي احاطت « بالزمان » و « المكان » و « بالبطل » والشخصيات الاخرى . ولنبدأ بالنساء :

ففساء « الوشم » : « مريم عبدالله » و « اسيل عمران » و « يسرى توفيق » والراقصة « شهرزاد » هن - ما عدا « يسرى » التي تشكل اللقاء والعذرية والرمز للتوحد مع التطلع الشروع والبديل الاروع - يعشن احساسهن بالفربة والاستلاب (داخل البيت ، العمل ، المجتمع ، العلاقات ..) ، ففساء « الوشم » يمكن « تحقيق هويتهم » ويمكن العكس تماما . وربما كان من العصف ان نقول ان « مريم » هي فلاتة الحاضرة بوعيا وكثافتها ، في حياتنا اليومية ، وان « اسيل » هي المرأة الغلاية ذات الاسم كذا والعنوان كذا - على الطبيعة - ، وان « يسرى » هي الاخرى ذات حضور معاشي واجتماعي ويومي محدد ..

لماذا ؟ لان كريم الناصري - ذاته - لم تتوفر فيه هذه التكوينات البشئية بشكل مقنن - موضوعيا - بل قد يكون هو المؤلف مضافا اليه صفات المثقف البورجوازي الصغير ، النرجسي حد التضخم (شخصانيا) اما روائيا ، فكريم الناصري - كذلك الشخصيات الاخرى - يعيش - او يعيشون - حالة الانطفاء ، ولا يتحركون بعنف روائي مطلوب يكثف

(٣) جان ساروكي في مقدمة رواية « الموت السعيد » لالبيركامسو بعنوان « تكون الموت السعيد » - الموت السعيد - منشورات دار الاداب - بيروت - ترجمة عابده مطرجي ادريس .

خرج كريم الناصري سالما ، طويلا وميتسما . يتفقد الاصدقاء ، ويرد التحية على الآخرين ويستقبل تهنتهم بمناسبة اطلاق السراح .. ولكن في داخله كان هناك شيء قد نسف ، وهذا الاطار الاعتيادي الوقور ما هو الا قناع لاختفاء البقايا وتغطية التدمير الذي لا يرمم . وعندما يستعرض اشياء هذه المدينة ، اناسها ، ابنيتها ، ازقتها ، مفاهيمها ، لا يجد تلك الحرارة الاولى التي كانت تشده اليها ، فتلفحه حمسى الاغتراب ويدعوه صوت من الاعماق لان يحمل رفاقه ويقلق لعل راسه اللاتب تحتفنه وسادة امان ..

وعندما وضع جسده في القطار الصاعد الى بغداد قال له حسون السلطان :

- اتمنى ان تصحو يا كريم وان تعود الينا باقرب وقت .

- ولماذا اعود : كيف نطيق اظهار وجوهنا الصفيقة للناس (

(الوشم ص ٧) كريم الناصري - اذن - يقف وحيدا ومتخاذلا امام الحقيقة التي طرحها « هنري باربوس » :

« انني وحيد ، واريد ما ليس عندي ، وما لم يعد عندي » (باربوس رواية « الجحيم » منشورات دار الاداب) حبه لاسيل عمران ، ولريم عبدالله ، من ثم ليسرى توفيق . هذا الحب الذي احبط في كل الاحوال . يحتاج - به - كريم الناصري الى عالم جديد ، جديد .. فلقد خسر في ماضيه الروعة والاندهاش ، ويعاوده الحنين الى البديل ولكن هل « بهذه الحاجة » - اي الجنس والبديل - يعيش كريم الناصري « ومنها يموت » ؟ .. وهل كريم الناصري هو وجه عملة المعاناة في الواقع السياسي وبسببه ، ام ان هناك اكثر من نموذج في القصة العراقية الطويلة ، او الرواية القصيرة المعاصرة ؟! في « كانت السماء زرقاء » يمنحنا الروائي الشاب اسماعيل فهد اسماعيل نموذج الانسان العبدى الرافض الذي تحاصره قوى العصف فيهرب .. ومن قبله كان شاكر جابر في روايته « الايام المضيئة » و « الهارب » ، فقد اعطانا ملامح متشابهة ، واخر ما اطل علينا به خضير عبد الامير في روايته « ليس ثمة امل لككماش » ، وهي وجه اخر للنموذج الباحث عن البديل والمحاول تجاوز حالة الياس والاحباط .

ولكن عند عبد الرحمن الربيعة يشكل البطل كريم الناصري شرعية معاناة للسقوط السياسي ، بشكل واضح ، غير مرموز ، ولا مضب . وهذا يعني ليس التكريس للسقوط بل ادانته .. اذ ان الروائي اسقط الناصري في كونه لم يتبته ، بل ادانته . وقد استفاد الربيعة من تجارب روائية عالية - منها على سبيل المثال « الدون الهادي » لميخائيل شولوخوف - اذ ان بطل شولوخوف « كريكوري ميخايلوف » نموذج معاد للثورة ، لكنه اسقطه ، اذ بقي كذلك في حين نجحت الثورة .

ان اسقاط البطل في النهاية السلبية يعني الانتصار على سلبيته من قبل الروائي والمثلي ، يعني حرمانه من حق التمتع بامتيازاته الالتزامية وبالحصانة الثورية ، وهذه المسألة تحتاج الى اضاءة في نقدنا المعاصر ، بسبب سوء الفهم الذي تجابه به مثل هذه الاعمال والتي يفسر - ضيقو الافق - نشرها بانها موقف ضد هذه الجهة السياسية او تلك .

و « الوشم » - بهذا الاعتبار - تشكل معنة الفنان ازاء انتمائه السابق ، فهو يبحث - كما قلنا - عن انتماء بديل او في العودة الى التفاؤل الاكثر شمولية :

(ان للعلاقات الانسانية الطيبة انتماءها الاكبر

- اذن لماذا اخذت الامور ذلك المجرى ؟

- نحن الان جميعا تحت وطأة نقل واحد ، والواجب يدعونا لان نتظهر من احقادنا الدفينة حتى لا نظل صيدا سهلا بيد الرجعية الى الابد !) (الوشم ص ٦٢) و ...

(اجاب جابر :

— كما اسلفنا القول —

فاذا كانت « المعاناة هي حياة .. » وإذا كانت « السعادة هي صبر طويل » ، فإن السعادة الحقيقية ، تتحقق — بالنسبة للمنتمين الى جبهة النضال الثوري — في النضال . اما المعاناة فهي في الخنوع ..

من هنا ، فإن « الانهزام » او الرضوخ للمسف ، او « الخنوع » هو مرادف « المعاناة » في « الوشم » . من هنا فإن عملية البحث عن البديل تأتي جزاء — حارا وحيويا ايضا — من موضوعات الواقع والمجتمع والحياة اليومية . وهي — مبررة — ان توفرت النوايا الحسنة لدى كريم الناصري والشخوص الاخرى ، الذين يتحسسون سقوطهم السياسي في كل خطوة وفي كل لحظة .

اذن فهل كان « زمن » الناصري ، « ضياعا » في (المكان) الساكن: السجن . العمل . الوطن ؟ ام انه توحد في ضياع جيل كامل خسر بعض طموحاته ؟

« وإذا كان الزمن غالبا تصب فيه الاحداث في الرواية «البلازكية» والرواية « الفلوبيرية » فانه نسبي في الرواية الحديثة ، عند جويس وكافكا وفوكتير وغيرهم ، اما في الرواية الجديدة فالامر يختلف تماما ، وحين يحاول الان — روب — جريه ، ان يقول في رواياته ان لكل انسان زمنه الخاص ، وانه لم يعد هناك ، وجود لتلك العلاقة الكاذبة بيننا وبين العالم (علاقة الامتلاك والسيطرة في القرن التاسع عشر ، وعلاقة العبث في القرن العشرين) وان البطل الحقيقي في الرواية الجديدة هو « المكان » .. « (٤) » فان (الوشم) كتسبب المكانية والزمانية وتدخل في تجربة العبث في ذات الوقت. اي انها استغاثت من تجارب الرواية الواقعية ، والحديثة ، والجديدة .. وقد حقق الربيعي بطلته تلك العلاقة الواضحة بزمنه الخاص ، وتلك العلاقة الواضحة بيننا وبين العالم الذي يحيط بنا .. فاذا كان « كريم الناصري » قد قام بأعمال — في زمن ماض — لم يؤمن بها كقصي المناشير — مثلا — فهو حتى هنا ، قد تخلى عن هذه الاشياء — الذكرى في زمنه الجديد — بمعنى ان « التخلي » سياسيا و (الامتداد) زمنيا ، متداخلا في (الوشم) . اي ان الرواية واقعية تركيبية (اقول تركيبية لانها مركبة من واقعية وواقعية حديثة ، وواقعية نقدية .. في ازمة وتداعيات متداخلة) وقد جاءت لتبر عن حس الفنان بضرورة العودة الى الواقع منهجا ومناخ عمل ، والى التصور ، كإضافة فنية تغني الشكل ، فبعد ان طلق الربيعي « التجريبية » في العمل القصصي لا بد ان تستويه لعبة « الشكل » لا (الشكلية) .. من هنا (فالوشم) رواية واقعية متشكلة ، او تشكلت في الواقع عبر بنية تركيبية ، فهي ذات نفس رافض — رغم عتمة الاجواء — فالرفض هنا نوع من التظاهر ، من الخروج عن السلب والانهزام بعد « التخلي » ومحاولة للعودة الى (الامتداد) او هي الامتداد ، ولكن بحس فوضوب وبليغ من السخط والمحبة ادبا الى الضياع ومحاولة الهرب (٥) .

وبطل « الوشم » كما في سيزيف ، يحمل الصخرة ، كمن يحمل هموم عاره والنيا كلها والعمر ، فيظل مشنوقا في مفترق الطرق ، وهو ينظر بعينين لاهتين الى المستقبل (زمنا) ، والى خارج الحدود (مكانيا) ، لكنه بعد ان فقد حاسة الابصار « المنظم » المنتمي ..

(٤) نحو رواية جديدة : ان روب جريه ، ترجمة مصطفى ابراهيم ماهر — دار المعارف بمصر .

(٥) في بحث سابق تناولت « الامتداد » و (التخلي) في الشعر العراقي بين عام ١٩٦٠ — ١٩٧٠ تطبيقا لجوانب هذا الاحباط السياسي في الشعر . (مجلة الكلمة — العدد الثالث الخاص بالشعر العراقي الحديث) .

ابعادهم وتحركاتهم كما يجب . ففي « الوشم » لم اجد الانارة ، بل وجدت الانطفاء ، في النماذج .. وهذه الحالة تشكل التصوير الصادق لبعض جزئيات الواقع ، عانى منها العراقي ، وهي « اضاءة » — في ذات الوقت — لهذه النكسة التي مر بها الانسان والثورة في مقطع زمني معين ، وهي « اضاءة » ايضا لذلك السقوط والاحباط الحادين ..

ان اول تنويه يمكن تشييته ، هنا ، هو ان اهتمام المؤلف انصب على « التصورات » اكثر مما انصب على « الوقائع » ، بمعنى انه وضع صياغته التصويرية لشخصياته وادانهم ، او اوجدتهم معه ، متواطئين بالحب او بالرفض ، لا لانهم كانوا كذلك — فعلا — ومن جميع الوجوه ، بل لانه اضاف تصوره الخاص عنهم الى جانب ما كانوا ، او الى جانب بعض ما كانوا — على وجه الدقة — .. وهذا « الفصل » الروائي : التصور ... ، سمة ايجابية في عملية الخلق الفني (بخصوص النماذج للوصول الى حالة الاحباط التي عاشتها هذه النماذج ..) المستلة من الواقع والمضاف اليها تصور الفنان نفسه .

ان حيوات « الوشم » متشابكة الازرع . ولكن باصابع مقطوعة تنزف دما . بمعنى انهم مزروعون على ارض واحدة ، في بستان واحد ، لكنهم مستلبون .. يعيش احدهم في مقابل الاخر ، ولكن بالكفاء ذاتي ، وكأنهم سنابل تدور احداها وجهها عن الاخرى ، رغم انها في حقل واحد ، حقل اصيب — توا — بأفة ، فلم تعد الثمار فيه ، ثمارا ! لكن « الوشم » — العار — هنا — والاحباط والسقوط — الذي يلون اعماق هؤلاء — باستثناء رياض قاسم ويسرى ، التطلع والامل والمردية — كان ادانة وكان قصورا — فنيا — عن الادانة . بمعنى ان تركيب الرواية يتطلب خلقا فنيا اكثر تكاملا وازدراء للشخصيات ، عبر مسار يرفع قبسه الايجابي منذ السطور الاولى وحتى الخاتمة ، كمقابل تكريم الناصري كشخص محبط .

ولا يكفي ان يتم ذلك عبر تعابير معلقة كقدح في الهواء ، اذ ان نموذج كريم الناصري ليس النموذج الامثل ، ولا الاوحد .. في تلك الرحلة ، .. فهناك — على الضد تماما — الابطال الذين دافعوا عن انتمائهم وعقيدتهم حد الشهادة .

من ثم .. فاذا اردنا ان نقسم « الوشم » كرواية ازمة ، فهي تخضع لتضادات متوالية هي :
اولا : زمن الحضور الاتي : بعد الخروج من السجن (مكتوبة بالحرف الابيض) .

ثانيا : زمن التوغل في الماضي : التداعيات والاحباط والجسوس الكابوسي الازهابي (مكتوبة بالاسود وداخل اقواس)

ثالثا : زمن التوغل في المستقبل : التطلع ومحاولة الخلاص في الهرب (اسود وابيض)

رابعا : زمن التفاصيل اليومية : الحب ، العمل ، الجنس ، المعاناة .. (الابيض) .

وهذه الرباعية الزمنية تتداخل ضمن بنية العمل الفني في شكل ، غير مفرط في فنيته ، وغير مفتعل ، وغير مضمون يدخل في تركيب السؤال التالي :

— هل السياسة تخلق الفرع ، ام الجنس ، ام العمل ، ام الهرب ؟ . هذا اول . او — هل الانتماء هو الاساس في الحياة ، اي الحياة هي الانتماء .. بمعنى ان الناصري وغيره ضاعوا حين فقدوا انتماءاتهم ؟! واذا كانت الحواريات تؤكد هذا الضياع ، فان ادانة « اخطاء » الانتماء جاءت تبريرا مفتعلا للسقوط السياسي : (الاعتراف ، والبراءة ..) اي ان التبرير لم يات صادقا لموضوع « الايمان بالتنظيم الثوري . اي بالحزب السياسي الطليعي) . وهذا يقودنا الى استنتاج ان كريم الناصري لم يكن اصيلا في انتمائه ، بمعنى انه كان منتميا ليس بدافع « طبقي » ولا فنانة ايديولوجية ، ولا ايمان صادقا ..

ونسف الشيء الذي في داخله ، احس بأنه منخور ، وبأن من الصفاقة ان يواجه العالم بعريه وعاره ، من هنا فهو يبحث عن الخلاص في الهرب ، اي في التوغل الى مكانية وزمانية اخريين . ولكن أين يتجه الناصري ؟ اذا هرب من الناصرية الى بغداد - او العكس - فهو سيضطد بالمكان ، اذا ان الخارطة لا تستقط من حسابها جزءا من الوطن بسهولة ، ولا يمكن للقصة - الرواية ، الا ان تطرح هذه الجدران والمعوقات الجديدة التي تواجه زمكانية البطل وجواز السفر ، والامكانيات الاخرى - مثلا - .

اذن فالخلاص قد يكون الانتحار بالنسبة للمندحر سياسيا ، والذي يستشعر غربته معمقة في كل لحظة ، والذي يجد نفسه محاصرا حتى في السفر .

ولكن هل يجوز ان يقدم انسان العراق على الانتحار بسبب الاحباط السياسي ؟ كما فعل كامو نفسه ، ففي موته حقق خلاصه الوجودي - العيشي ؟ .

عند كامو يجوز تحقق هذا الفعل ، لكن عند الربيعي او اي عراقي اخر ، لا يجوز ، بسبب عوامل عدة ، نفسية واجتماعية تتعلق بتركيب وبنية الفرد العراقي ، من ثم المجتمع العراقي وطبيعة تعامله مع اليأس والقنوط ، والاحباطات ..

من هنا يظل البطل يعيش تمزقه في الزمن الحالي ، بسبب الزمن الماضي ويحمل ثقل ذلك العبء الى الزمن الاتي ، ايضا .

« ان الفكر وقد تكيف بالحياة التي يعكس كل احداثها - يقول الان روب جرييه - يكف عن تحصيل عناصر الحياة وجمعها في كل واحد . اننا لا نرى الا الحدث في الحدث ونرفض ان نرى فيه قصة حياة محكوم عليه بالفناء .. ان فكرنا يرفض ان يكون فكر حيانا .. اننا ننظر الى الاشياء وهي تمر امامنا ننسى انها تنظر الينا ونحن نموت » (٦) .

بهذا الاحساس يحاول كريم الناصري ان يكون ، فاذا كانت محاولة جمل العالم « يشابهنا » قد فهمها البعض بشكل سيء ، فان « الوشم » طرح النقيض ، طرح اننا والعالم نلتحم عبر الاحداث والانتكاسات والفكر .. واذا اسقطت القوى الصغية ، ركننا من هذه الاركان ، فان الذي في داخل الانسان قد ينفلت ، وهو يفقد خاصية من خاصيات وجوده كمنتم ، اذن تتلاشى بقية الخواص ، لا كانسان بل كمنتم ..

ان عبدالرحمن الربيعي حاول ان يخلق بعض التريجيات الفنية التي تمنح شكل « الوشم » مضمونا عبر اللغة ، التداعي ، الوصف المكثف ، الحوار ، وغير « الكولاج » بالكلمات ، اي المصنعات : قصيدة الشعر الشعبي . كاغنية حزينة (ص ٢٧) ورسالة الحاج حسون السلطان (ص ٢٤ ، ٢٥ ، وص ٢٤) وآيات القرآنية لحامد الشعلان (ص ٧٠ ، ٧٣ ..) ليعطي بذلك الدلالات الفنية لآراء الجو العام للرواية ، وتأتي هذه اللعبة ، مع تداخل الازمنة وتشابك الاصوات والامكنة ، لتعمق استعداد الذاتي ، كفتان ، لمراقبة العالم والاستفادة من كل التفاصيل لغناء موضوعه ولكن هل خلق عبدالرحمن الربيعي « نواة نظام » يطالب برفض الوشم ، رفض العار ، والانتماء في ذات الوقت ، كصخرة « فؤاد التكرلي » وهي مسرحية نشرت بمجلة مواقف بهذا العنوان) والتي رفض من خلالها « السياسية » والاحسزاب والتنظيمات ، بالاستنتاج ، وبالتبعية ؟!

عند هذا الحد ندرك ان الربيعي حاول ان يفعل ذلك ، ولكن داخل موجة خلق « البطل » الوسط بين الانتماء والانتماء ، والالتزام بين الموت والحياة ، بين البغض والمحبة ، بين اليأس والتفاؤل بين البحث والمفامرة والقنوط ، وباختصار : بين « الامتداد » و« التخلي ».

(٦) المصدر نفسه في الهامش الرقم (٤) .

وهكذا نجد الكاتب يعيد كتابة (الوقائع) مع (التصورات) ، فكريم الناصري واحد من الجنوبيين « وضع في الحياة » ووجد نفسه يواجه العالم ، انتهى سياسيا ، ثم اوقف لمدة سبعة اشهر ، لم يتحمل العسف ، سقط ، اعترف ، واعطى براءة ، خرج من الحزب والسجن والثورة ، لكنه وجد ارضا ترفض خطاه وعاره ، فراح يبحث عن البديل في اماكن اخرى ، يحلم بها : السفر . لكنه « كم كان غريبا عن حياته » وكان الاشياء ليست اكثر من « فهرست للادانة » . لذا كان لا بد له اما ان تنكيف مع « الادانة » لذاته ، وافتعال الادانة للآخرين كي ينزع عن جلده لون الماضي او ان يموت ولكن بلا سعادة ولا معنى ، او ان يهرب ويرفض الزواج بهريم عبدالله او بيسرى ، بعد ان احبط في السياسة وفي الحب (من اميل عمران ..) لذا كانت المرأة في « الوشم » تنقسم ازمنا الناصري في محاولة لخلق التوازن مع الاشياء والعالم : ففي حين تشكل مريم عبدالله علاقة الزمن الضائع ، العشي ، المسترد والمحبط ، تشكل اسيل عمران علاقة الزمن المستلب ، وتشكل يسرى علاقة الزمن الاتي ، المتمنى والذي لم يأت ..

فالناصر يعيش حالات استذكار لهذه الازمنة عبر النساء ، وعبر ذلك تعمق حالة يأسه : (ولم بعد امام التقاعدين مجال لكسى ستعرضوا اوسمة ماضيهم الصلبة) (ص ٢٠) . و« يوم اعطيت راسي للكتب شربت الجبن والتخايل ، ويوم اعطيته للانتماء عرفت الخيانة والهزيمة ، والاجدر بمرتد فاشل مثلي ان يخفي وجهه عن الانظار لا ان يعرضه كبضاعة كاسدة » (ص ٢٣) .

(و على اية حال ان السفر يمنحني فرصة البدء) (ص ٨) . اما الزواج من مريم ، فانه « نكتة قديمة » (ص ٩٢) يرفضه ويرفضها في الختام .. ان الناصري « حاول ان يستعيد قيمته الضائعة » ولكن مع من وابن ؟ . (لقد انتهت المسألة بطريقة باردة قورديئة) (ص ٨) بالنسبة اليه ..

ففي : (عالم المهرجين والاشباه .. في المدينة التي ما زالت تلعق جراحها وتنزع عن جسدها ثياب الحداد ، تعثرت خطواته في دروب العتمة والنصوب) (ص ٨)

عن هذا العالم ، (الزمن) يحاول الناصري ان يهرب ، اما « المدينة » (المكان) فهي لما تزل تلعق جراحها .. اي ان المكان منكوب .. ولما يزل .. وهو بهذا الشعور يعي الخسارة وينفجع بها ، تلك التي ابعدها عن انتمائه واسقطته في الاحباط السياسي والاجتماعي :

(انني ادور في طرق لا يعرفني فيها احد ...) (ص ٨) فهو رجل : (خسر وظيفته والتزامه ومدينته) (ص ٨) .. انه غريب كامو ، ولكن بمعاملة عراقية ، حادة ، لا تعرف الوسط ، معاناة :

(يفرقها ويخدرها بالسكر محاولة لتعميق غيابه حتى النفس الاخير) (ص ٩) ومع ان الناصري يضفي على نفسه هالة من الاعجاب وهي صفة نرجسية للبورجوازي الصغير كما قلت - وكما في لقائه الاول مع اسيل عمران حين يكره ان يكون جزءا من ذكريات انسان :

(- ولماذا ؟)

- لانني اريد ان اكون كل شيء) (ص ١٥) . لكنه لا يخفي ادانته لسقطته السياسية :

(هناك خبر اذقه اليك : لقد عينت محررا في احدي الصحف اضافة الى عملي في الشركة ، ولكنني اكتب باسم مستعار غيره بين وقت وآخر ، لا اريد ان اظهر اسمي الملطخ الى النور ، انه بحاجة الى فترة تطهير قد تطول او تقصر) (ص ١١٠) .

اذن فآزاء « فترة التطهير » التي لم يجدها الناصري ، وضع الربيعي « نواة نظام » الا وهو الهرب من الماضي والحاضر ، من الزمان والمكان .. ولكنه ظل يدور في اطار شخصياته ، رغم انه منحها خصوصية

« عيون في الحلم » التي نوهنا عنها ، القسم الاول ، ومدخلا للثلاثية .. ففي « عيون في الحلم » البطل ايجابي في مرحلة تاريخية ، سبق من مرحلة « الوشم » .. لقد كان البطل متاضلا ، وحتى اقامته القسرية (نقله الى مدرسة في الريف) لم يكن فعلا سلبيا ، وتنتهي « العيون » عند الاعتقال .. ولكن بعد الاعتقال - وهنا تبدأ « الوشم » ، وبعد العسف والسقوط السياسي ، تتغير البنية النفسية ، للبطل فيحس انه خسر مقومات نضاله . وان شيئا قد نسف في داخله .

وبعد .. فثمة ملاحظة اخيرة تتركز في كون « الوشم » ليست رواية ذهنية ، بمعنى ان عبدالرحمن مجيد الربيعي لم يفلسف فيها الاحداث ، ولم يدخل في تهويمات فكرية ونقاشات نظرية متعالية ، كما يحدث في مجمل القصص العراقي الجديد .. بل ظل يأخذ الوقائع وبركها ضمن شكل فني اختزل فيه الكثير من التفاصيل والتفاعلات .

واخيرا .. يمكن القول ان عبدالرحمن مجيد الربيعي وجد نفسه اخيرا ، بمعنى انه استقر على اسلوب فني في التعبير ، الواقعية تشكل مناخه العام والابتعاد عن اصطياد اللفظة والتلاعب بها (كما كان ..) منهجا .. والالفة في معاملة شخصياته حدد الاختزال والتكثيف - والتشحيب - كذلك العوالم المحيطة به ، جوا للعمل القصصي ..

وهذا حسينا . فمنه ستبدأ انطلاقة هذا القاص الشاب الحقيقية نحو تخوم اعمال اكثر اهمية واعمق دلالة وادق رسدا للوقائع ، ومعايشة - متفاعلة ، لها ومعها ..

لقد كانت « الوشم » البيان السياسي والنفسي لعبدالرحمن مجيد الربيعي ، وانها الخلاص من ذلك الاحباط الذي عانى منه ، وبعد ذلك سيصفو مزاج القاص وفكره ، ويستقر على ارضية اكثر رقة وصلابة وعطاء .. وهذا ما نتمنى ، ان الربيعي وجد نفسه .. وهذا حسينا .

محمد الجزائري

بغداد

« دار الآداب تقدم »

مؤلفات كولن ولسون

- | | | |
|----------------------------------|------------------------------|-----|
| الشك | ترجمة يوسف شرورو وعمر مرق | ٥٠٠ |
| ضباع في سوهو | ترجمة يوسف شرورو وعمر مرق | ٤٠٠ |
| طقوس في الظلام | ترجمة فاروق محمد يوسف | ٧٥٠ |
| القصص الزجاجي | ترجمة سامي خشبة | ٦٠٠ |
| اللامنتمي | ترجمة أنيس زكي حسن | ٥٠٠ |
| مابعد اللامنتمي | ترجمة يوسف شرورو وسامير كتاب | ٤٥٠ |
| سقوط الحضارة | ترجمة أنيس زكي حسن | ٦٥٠ |
| رحلة نحو البداية | ترجمة سامي خشبة | ٩٠٠ |
| المقول واللامقول في الادب الحديث | | |
| ترجمة أنيس زكي حسن | | ٥٥٠ |
| اصول الدافع الجنسي | ترجمة شرورو وسامير كتاب | ٦٥٠ |

معينة وأمتيازا ، لكنه لم « يتعب » في صنعها ، مما ادى الى ان ينسحب ذلك على محمل الرواية وكأنه كتبها وهو مطارد بها ، محاصر بها ، ومطوق بموضوعها وكان ثمة نظاما ، شخصا ، ظروفًا سياسية واجتماعية ، تراهبه ابان الكتابة مع انه طرح هذه الشرائح الاجتماعية والوقائع بلا استرسالات واطنابات وصفية ، ولا تصوير دقيق لشخصه بل اعطى اللمحة واللمسة ، وبذلك جرد عمله من كل فيض زائد يسيء ، لكنه مع ذلك اعطى « بداية » ، « نواة نظام » ، فنساء (الوشم) - مثلا - حاول ان يجعلهن يتميزن بصفات متغايرة ، لكنه في الناتج الاخير سقط في تشحيبهن ولم تمتلئ احداهن بعناصرها وكأنهن (بؤخرن - تطور - الرواية) كذلك بقية الشخص .

واذا كان عنصر الاغناء ينشق ولا ينشق عن جذر الرواية - القضية بمعنى ان الرواية لا تقشر عنصر اغنائها كقشر الجوز ، وتدعه يسقط فان ذلك الطعم الذي يتركه القشر مضافا الى الجذر شكلا ولونا يمنح المتأمل صورة ناضجة الابعاد تمتلك عصير زيتها وخطوطها وكثافة ألوانها ..

لكن عدم توفر عنصر الاغناء - رغم التكثيف الجيد في الرواية - اضعف بنية العمل الفني ، فالشخصيات عموما متعبة فنيا وشاحبة .. اي متعسف على تصورها الاضافي الذي خرج بعضها عن بعد ملامحها الواقعية .. وهذه الرقابة التي (اظن) ان الربيعي كان يمارسها ضد نفسه سياسيا واجتماعيا اسقطت شخصياته بهذا الشحوب والانطفاء ، فلو كتبت « الوشم » دون التفكير بأي صفت سياسي او اجتماعي قد يواجه به المؤلف لاغتننت اكثر ، ليس في عدد صفحاتها ، بل في شخصياتها ومدار الاحداث - اللاحداث ، فيها .

واذا كانت مواصفات الرواية - التي نريد - تتلخص كما يحددها (هـ . كولييه) في كتابه « الرواية حتى الثورة » في كونها : « تتعلق بالتوتر الذي تتحدد فيه الملاحظة الدقيقة وتصحيح او تعميق الواقعي بالتخييل » ، فان الربيعي استطاع لحد ما ان يخلق « التوتر » وان يلتقط « الملاحظة » ، ولكنه خلط بين الواقعي والتخييل بحيث طفى الثاني على الاول في فهم الواقع وتحرك الشخصيات ، بحيث حاول ان يقول لنا ان روايته - كلها - واقعية وفيها ما هو متخييل ، ضمنا ..

وهو هنا لم يفلح ، اذ ان البنية المتكاملة للعمل الروائي تأتي بدقة . قد يكون لتخييل المؤلف المواقف او تضخيمها ضرورة فنية ، لكنها - هنا في « الوشم » - اساءت للمضمون . وكانت الانزلاقات الفكرية التي يطرحها كريم الناصري وغيره عبر سقوطهم السياسي ، قد اخلت بالواقع وشوخته ولكن ليس لدرجة « الخيانة » ، اي ان الاحباطات السياسية لا ترتدي بالضرورة قناع المهرج ، فربما يخرج المهرج لنا بوجهه الحقيقي المتعب والحزين ، فيؤثر بنا اكثر من القناع .. اذ بشدنا اليه الى قضيته اكثر ، انذاك سيكون عمل المهرج ادوع بكثير من خبرة الغفز على الحبال واللعب وسط العلية !

واذا امكن القول « ان احسن ما في الرواية ليس روايا » ، فان احسن ما في « الوشم » تجسيدها لبعض حالات السقوط السياسي والاحباط عبر واقع العسف ومسبباته .. وبذلك تكمن الادانة ، وان كانت غير مضاة كما يجب ، لواقع العسف .. مع انها لم تضيء ايضا واقع النضال اليومي الذي رافق العسف وتحداه .. ولكن حسنة « الوشم » انها طرحت هذا الواقع الذي تازمت فيه نفوس كثيرة وفئات كثيرة ، وجرحه بموضع مرتجف ومحاصر ومراقب .

الى جانب هذا فقد تميزت لغة الوشم بعنوية والفة ، وبنثيث من الشاعرية ، يظهر هنا وهناك ، وبسلامة لغوية ، فكانت اللفة مسهمة في تعميق كون « الوشم » رواية شريحة واقعية - متصورة ، مختزلة لحدث يمثل بالذلات السياسية والسيكولوجية والاجتماعية والسلوكية . وهي تشكل الحلقة الثانية من عمل روائي اكبر ، تعتبر

هكذا يقول الراوي

الليل ، حين اشرع الكوى لراحل يحمل في جبينه
.. ثعبانه ..

تسلل الجراد كالجماهير من ثقوب الدار ..
والارض حين صارعت فيالق الجراد ..
تهالكت .. غابت .. اصاب وجهها الجدري واليباب
وعندما انحنيت ..

قبلت جراح الارض ..
ذابت شفتي ..

وعندما مسحت عن جبينها الفبار والنصال ..
تهرات اصابعي .. وارتدت النبال ..

تغور بين اضلعي .. تنام ..
تركت وجه الارض ، وانهزمت ، اجتاز بقاياي ..
واطوي حاضري ..

دون شفاه .. دونما يدين ..
وقفت خلف السور مبهورا اراقب الكوى ثثن
يستبيحها الجراد ..

رأيت فوق السور وجهي عاريا يموت كالفريب ..
نسجت من اضالعي سترا ..

واحرقت دمي من اجله بخور ..
لكن وجهي كجدار الموت .. كالصقيع ظل اخرس
.. السمات ..

ثم صرخت :

اين من يحلم ، يحيا ويفني ذائب الشفاه
.. واليدين ..

حين هجرت الارض والزيتون والاطفال ..

شربت ماء وجهي العزيز ..

اكلت من جبيني التريب ..

كومت منحورا على قارعة الطريق ..

وعند جثتي يهرج السمسار :

(يا ايها العباد ..

يا من لاجل الله تعملون ..

هذا العزيز مات دونما وطن ..

ودونما لحد ، ودونما كفن ..

هذا الفريب مات دون اهل ، دونما احباب ..

في خيمة هزيلة عزلاء ..

مات وفي احضانه (وكالة الفوث) وحوله (الامم)

يا ايها العباد ..

هل من يمنح الكفن ؟)

حين هجرت الارض ..

فر وجهي المهزوم من يبارق الماضين ..

نسيت اهلي ، جذري القديم ..

هويتي .. لا لون ، لا اصداء ، لا عبير ..

هويتي .. عيوني البلهاء في محاجري تدور ..

حين فقدت الارض والزيتون والاطفال ..

فقدت نفسي ..

امسي الاخضر ..

ماتت دفقة الامال ..

في البدء كانت جثتي في الوحل ..

كانت جثتي يحرسها الفربان ..

وكان صوتي خشب فضضه البكاء عند حضرة
السلطان

وكنت في قبضته رمحا، وخبزا، وشذى، وزهو

.. صولجان ..

يمضفني تحت رحي منبره الكبير ..

يستل من اضلعي المدماة اسيفا ..

ومن عيوني الحرير ..

ويملا الاكواب من دمائي البلهاء ..

ليشرب الندمان والقيان والفلمان ..

عشرون .. لا معذرة .. اكثر من عشرين عاما وانا

.. صوت بلا صدى ..

وجه بلا شفاه ..

يدفني الجلاذ في المساء ..

ليبكي السلطان عند مطلع الصباح ..

كم سرق السلطان صوتي .. كم بكى بادمعي الخرساء

فكنت في الجوقة بوقا اجوفا ..

وكنت في جرابه قناع ..

تهرات خطاي خلف ركبته الدوار ..

ومات في صدري ابو ذر .. وجيفارا ..

واخرس الحسين ..

حتى غرقت فوق هامتي ..

اغرقني العويل والبكاء .. عند مصرع الحسين ..

وذبت فوق طف كربلاء ..

مزقني الضياع في متاهة الالم ..

حتى فقدت الاسم والمسار والرواء ..

وعدت في نهاية الطريق .. بطاقة ..

صدر حديثاً :

* البسار المصري ١٩٢٥-١٩٤٠

* الماركسية اللينينية والثورة المساحة

* منابع الشيوعية الروسية ومعناها

* من القدوى الثورية إلى الحرب الذرية

* كارل ماركس (تاريخ حياته ونضاله)

* السودان إلى أين .. ؟

* شعراء الصقاليك في العصر العباسي الأول

* المناضل (رواية)

منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - ص ١٨١٣ - بيروت

مكتبة انطوان

(فرع شارع الامير بشير)

تقدم للطلاب

جميع الكتب المدرسية

العربية والفرنسية

لا لون ..

لا عبير ..

لا اصداء ..

* * *

تحطمت كل المرايا فجأة وانهار وجه المسرح القديم ..
حين خلعت وجهي الكئيب ..
وانزوع الحقد .. وجفت واحة الدموع ..
واختال في محاجري اللهب ..
وجلجل الرشاش يحصد الخطى الشوهاء من مسارب
الطريق ..

يرسم فوق جبته يبارق الاجداد ..
تهتف خلف ركبهم :

(يا ايها الفرسان .. يا كواكب الصحراء ..
تمهلوا .. تمهلوا .. قد اقبل الوليد فوق
صهوة الحسين ..)

* * *

حين خلعت وجهي القديم ..
ولدت من جديد ..

ولدت حين اخرست مناحة الدموع ..
حملت قلبي ..

صدري اللبيح .. مقلتي ..
شرارة

غسلت وجه الارض من عبيرها المحروق ..
ثم دلفت جنتي الخرساء ..

نحت فوقها خطاي من جديد ..
دلفت ما ركلت وجه الماء ..

ما طعنت جبهة الهواء ..

نقشت صوتي فوق وجه الارض وانحنيت ..
قبلتها -

صليت فوق نارها ..

مسحت عن جبينها المحرق الجدور ..
مباضع الغربة والقياب ..

وصحت :

(يا مشرعة الابواب ..

يا من عبرت زحمة الاسوار ..

يا مهدي الدافيء ..

يا مرفأي الاخير ..

تفتحي ..

تفتحي ..

بعودة الاسير ..)

هاشم الطالقاني

النجف الاشرف (العراق)

ونزه الكرفل ... قصص بقم

مصطفى التواتي

« الحربة » .

تلقتني مقهى ... احتضني فيها كرسي .. هرع السيّ النادل :
- ماذا يشرب سيدي ؟

- لست سيديا يا رفيقي .. ولا أتشرف ان اكون كذلك ...
أعطني قهوة سوداء .. ودون سكر .

كان أبي خماسا كمعظم سكان القرية ... كنا نسكن كوخا في ركن
من ضيعة احد الاسياد . ويجاورنا خماسة اخرون باكوأخهم الطينية .
كان أبي يحب الارض والثيران ، وكانت هوايته اصلاح المناجل
والمحارث ... كان يبذر شبابه في الانلام مع الجبوب فينبت للسيد
قمحا وشعيرا وحمصا وفولا ... يجني الخماسة الصابة ويحملونها الى
مخزن السيد ...

كم هو كبير مخزن السيد ! وكم هي سميعة الفئران هناك !!
رايت مرة فئرا منها - وكنت صغيرا - فقلت لامي : « انظري هذا الفار
... انه سمين مثل السيد تماما .. » فنهزني مخافة ان يسمعني احدا!
وكم كانت دهشتي كبيرة عندما أقارن بين تلك الفئران واخوانها فسي
كوخنا اذ هي عندنا نحيلة وضئيلة ...

« تفضل .. هي ذا قهوة سوداء .. ودون سكر » !
كان شتاء تلك السنة قارسا وشديدا .. وكان الخماسة يعانون
ازمة المؤونة .. و « السيد » يرفض ان يعيرهم ولو حبة .

حقد أبي والخماسة على « السيد » عندما منعهم الحب الذي
انتجوه فثاروا ... اجتمع الخماسة في كوخنا وقد عمق الحقد في
نفوسهم فبرعهم وأورق ... قام أبي يهتف بهم : « هيا بنا الى المخزن
... الى المخزن ... المخزن .. من الجبن أن نموت جوعا وتسمسن
الفئران .. اولادنا انفه من الحشرات ؟! » .

قاد أبي الخماسة وهاجموا المخزن . ولاول مرة رايت أبي يتحدى
« السيد » ! لاول مرة سمعته يصرخ في وجهه « لا ! » فبدا لي اكبر
من حجمه ليقول للسيد « لا ! » .

- اتركوا القمح هناك انا قلت اتركوه !
- لا ... لا ... لن نترك القمح ، انه قمحنا ... !
وصاح الخماسة مع أبي : نعم هو قمحنا .. قمحنا ! ..
- يا للوقاحة ! بل هو قمحي انتجته ارضي .. اجنتنم ؟

كنت امشي .. يمشي بي الصبيح .. يلوكني .. يرجني ...
« حبيب - كريستال - أرثي - قليبات سخان - بريس - صباح
بريس » . آ ... ه .. ش .. ي

الاخرون يمشون .. كلنا نمشي في اتجاهين متعاكسين من شارع
الحربة

- كم لك من عين يا هذا ؟

- طبعا عينان .. يا آنستي !

- اذن لم لم ترني فصدمني ؟

- لم أدرك لانك دميعة

- خزوق ...

طق .. طا .. ق .. طق .. طاق .. حدائي يصنع الشارع الذي
كتبوا عليه « شارع الحربة »

شرطي يقود متشردا صغيرا ... قال بعضهم : « انه حشرة ...
دوما يقلق رواد حانة الحربة بتسولانه .. الان خطف فولة من صحن أحد
السكرارى ... »

رجل ثمين الهندام تقياته الحانة فاخذ يزحف نحو سيارة « ٤.٤ »
رابضة على مقربة . تعلق عيناى بحذاء الرجل .

حذاء من ذلك النوع الذي يكتب عليه في الواجهات ٢٥٠...
تضخم الحذاء ... تضخم .. تضخم حتى أصبح الرجل كله حذاء يحمل
رقم ٢٥٠... يزحف نحو سيارة « ٤.٤ »

اسرعت قليلا ودست على الحذاء ثم خلفته ورائي وواصلت صفح
الشارع بحدائي المتواضع ..

- الوقت من فضلك ؟

- الوقت شديد يا اخي !

- لا .. أقصد الزمن ..

- الزمن امرأة عاهر « لا تمشي » الا مع « الاسياد »

- مجنون أنت اذن !! ...

القيت نظرة على الشرطي يقود الصبي « مبتعدا » ... ثم قلت
كالهامس : نعم ! اما مجنون ... لانني في شارع يسمونه « شارع

الأرض والبندق المعبأة

أقبل التراب صائحا
ورافعا يده ...
- يا أيها الرجال -
لا تتركوا المساء يطفئ
الحريق في دماكم ..
لا تتركوا الرمال ،
والاملاح ،
والروائح المهربة
تحط في عيونكم ...
فالارض ،
ثم الارض ،
ثم الارض
والبنادق المعبأة ...
على تخوم البرق
تنتظر
وفي السواحل المجاورة ...
مستقبل الذهول والمطر

حببتي ..
يا زهرة البكاء والقموض
لا تكاشفي الزمن
وعانقي أصابع الفرار والحضور

عائقي

فها أنا ..
أتيت حاملا معي ...
أتيت حاملا
براءة الوطن

عصام ترشحاني

حلب

رايتهم ...
على نبات الصبر يكتبون ...
وبالأصابع المجرحة
قصائد الغضب
رايتهم ...
يستنفرون ما وراء
موتهم
ويدخلون نصف كوكب
القبار والذهب
رايتهم ...
وغبت في عيونهم ...
فسافر الطريق
في دمي واضلعي
وما يزال راكضا ..
بلا تعب

أنا الذي عرفت
من تصادم السماء بالسماء
ومن شجار الموت والحياة
كيف تولد الاسماء ...
وكيف تسقط الاسماء ...
.....

أنا الذي قتلت
حارس المساء
شربت من دمائه المدنسة
أكلت نصف وجهه
صنعت منه خيمة منكسة
وقبل غزو الليل ...

- كنا مجنونين وعادت إلينا عقولنا الآن ... الأرض أرضنا نحن
.. الأرض لمن يحفرها بأظافره ويسقيها بعرقه ، وليست لمن يجنسي
نمارها وهو في السرير ... الأرض أرضنا كذاك ما ابتززت منا قسي
غفلتنا ! ..

ففتز عينا السيد تلهثان ... ندلى لسانه مصلوبا ... جسف
ريقه ... تكور ثم تسطح ثم تكور ثم تسطح .. الخ .. أحمرت أوداجه
... أزرق .. أصفر ثم ارتدى على الأرض يفتريها .

حمل الخماسة القمح إلى أكواخهم وأكلوا وشبع صفارهم ...
ذبح أبي دجاجة وطهت أمي عشاء لذيذا ... لكن القانون لم يترك معهم
تهضم ما أكلوا ... قيامهم ما أكلوا لأنه حرام ، حرمه هو القانون كما
تقياتهم الضيعة بأمر عاجل من القانون .

وحشر أبي بين فكي زنزانة من حراسة مشددة ... منعوا عنه
الهواء والنور مخافة أن تنشر أنفاسه في المدينة الزانية .
« القانون لا يعترف بملكية العمل إنما يعترف بملكية الورانة
والشراء » هكذا قال الناطق الرسمي باسم القانون لأبي يوم محاكمته ..

قبالي في الشارع أمام المقهى متسولة تربعت تحت الحائط .
على ركبتيها رضيع ، يدها ممدودة تستطف المارة ... في عينيها

يعتشش البؤس ويورق الحرق على دموع الالم ...
- شرطي ينتصب امامها يصيح فيها فتضرع إليه .. يشرع عليها
عصاه فتدس رأسها بين ركبتيها وترفع يديها .. ينهددها .. عصاه
تتهدهدها ... ثم يوميء إلى عربة المزابل بينما كانت مارة تجمع الفضلات
من الشارع فتتوقف لحظة ثم تواصل سيرها وأنظر فلا أرى المتسولة !!!
- مشطتك جميلة ... (سيدتان بجانبني ترشغان عصير البرتقال):

- أوه ، صحيح ؟

- أقسم لك .. من هي الحلاقة ؟

- واحدة في روما ... أتعامل معها منذ سنة ...

- عنوانها من فضلك .. سوف أقضي عطلة آخر الأسبوع هناك ..

ولا بد أن أزورها انقرس الزجاج في أصابعي .. يحطمت الكاس ...
حملت في الحاضرون وهرع إلي النادل يطلب من القهوة والكاس
المحطمة ..

ووفقت أنا أصم الدم من جراحي ... بمتص الجراح دمي ..
وهطرة من الدم سقطت على الأرض .. أخذ فطرها يتسع ويمتد ليفمري
.. ليفمري القهى . وما زال فطرها يتسع ويمتد ويمتد ...

مصطفى التواتي

تونس

الحنين عبر دلة تاهري

يدك مواسم الغضب الدفين .

— (٣) —

أحبائي مضوا .. لم يسألوا الشيطان .. ما التفتوا
لعل مدينة يحمي — عبر تناسل الاحزان — لون رجالها
غضباً

وتأتي انت، من ثبج البحار مفسس الجفنين بالحمى
تخبرني عيونك أن قد ابتلع الخليج أحبتي : (صوتا
طفولي الملامح بيدر الصخب)

وتأتي انت من ثبج البحار مدينة أخرى
تخشب في معابرها دم الموتى وراء السور يرشح
وجهم تعباً

لتزور في عيوني يبرق السهر ..
سهرت .. سهرت ، عين الحارس الليلي ترمقني
سهيل الجوع ينبت في شراييني النجيل .. يهزني
حبلاً

من الاحزان يلتهب
واعرف أن ما بيني وبين أحبتي : خطوه
حديث يعبر الجدران .. وهج لفافة في الليل يعرف
سرهما الشرطي .. خطوه
ليأخذني الخليج اليه جرحاً طاعناً في السن .

— (٤) —

طبور الليل أجنحة تشق مفاوز الأفق
على صهوات حزن يابس يقات من سهر الرجال
وزرقة الطرق

اذن عبرت جسور الحزن خيل الجائعين فلوح النسوة
على وقع السنايك وهي تخطر في المدى نشوه
انا فرح تعود وسامتي غجراً بلون القمح والدفلى
الى طرقات غرناطة

تقاطر وجهها غجراً .. تدك خطاهم شرف القصور
ومد من خلل الفبار عيونه سفب تنائر وجهه قطعاً
حديدياً ...

انا فرح .. سيول البدو تفرس اعينسي بالزئبق
البري .. تأخذني

الى الواحات اعلن صرخة المصلوب .. ترفعني ..
بيارق تعب الاحراش للمدن .

عبدالله راجع

فاس

— (١) —

رياح الحزن اشعلت الموانيء لحظة اشتاقت ..
عيون الصحب للابحار

تمدد في سرير الموج لون حديثهم .. ضحكاتهم
(اذ تعب الاحزان والاسوار

فراشات تدق نوافذ الرؤيا) .. وثيدا يشرب الميناء
بسمتهم

(تدب اليّ عبر الحزن اعراساً) .. اجر بقية
الكلمات .. لا أقوى ..

رعاف الجرح اوقفني ...
على عتبات صمت أسود الخطوات والاسرار

تعملق اذ تصافحت الاكف — أحبتي لو ترجعون
اليّ ترجع نوبة الفرح —

— الى اللقيا .. وتصل في مدى الترحال ابواق
أخبىء حزني الموطوط خلف برودة الاعصاب ..
أهمس .. يهمسون ...

وتقلع السفن ...
اعود اليّ .. لا ادري ، قصاري انتظار الموسم

الآتي
لعل سفائن الاحزان تقلع مرة أخرى ... لتزهر
بعدها المدن

— (٢) —

ذكرت أحبتي عبر انطفاء اللون .. غر بهم عن الرؤيا
سهيل الموج في طرقات غرناطة

يشد اليه أحداً تشمع في مفاوزها ثغاء السهد ..
ما انتظروا

ظهور طلائع الفرسان تنثر في أزقة بلدتي خبراً
عن الاحزان يسحب ذيلها الفجر ...

ولو مكث الاحبة .. هذه الطرقات تعرف وجهنا
القمحي والشرفات

تمد الى الرجال حبال زغرودة تفسخ موسم التعب ..
— اذا عبروا الازقة — لو أحبائي هنا .. رحناً ..

مع الانواء نحمل يبرق الجوعى الى الشيطان .. (هذا
موسم الصخب

تعالى الجرح يا أحباب فلنحمل عصا الغضب) ..
ولو مكث الاحبة ، لم تدك سنايك الجلاد «أغنائيو»

لتسكت عن حديث القهر السنة الرجال المتعبين
هم ارتحلوا ... فليس سوى حديث العشق في
شرفات غرناطة

المسرح الملحمي

تابع المنشور على الصفحة - ٣١ -

لا يسع الدارس لسرح بوشنر الا الدهشة والاعجاب بالتحول الهائل الذي تم على يديه بالقياس الى النزعة المتفائلة المؤمنة بالتطور والتقدم نتيجة لحركة التنوير والثورة الفرنسية . انه لا يؤمن بالتاريخ ذلك الايمان الطبى الاعمى ، بل يعتقد انه يدوس ابطل ويحطمه ، ويصت بقدره وسعادته عبثه بالدمية العاجزة المسكينة (١٤) . ومسرحيته اكبرى (موت دانتون) تصور الثورة الفرنسية تصويرا متشابها ، وتكفر بما تردد في عصره عن خلاص الانسان على يد التاريخ . ان دانتون يقف على خشبة المسرح وقفة التشكك المرتاب الذي يفكر ويطلب التفكير حتى يشل هذا التفكير نشاطه ويمنعه من انقاذ نفسه وانقاذ اصدقائه من حد انفصلة . ومرجع هذا الى ايمانه بان التاريخ يعجز الانسان ويشل ارادته . ولن نستطيع ان نفهم بوشنر حتى نتبع هذه الفكرة التي ستلعب دورا هاما في تفسيرنا للدراما الحديثة ، وندرس تأثيرها على بناء الشكل عند بوشنر نفسه .

تتضح هذه الفكرة في مسرحية موت دانتون (١٨٣٥) . وبوشنر يقترب هنا من « جرابه » في ميله لتصوير الواقع التاريخي في صورة شاملة تشابك فيها العوامل المؤثرة . فنحن نرى امامنا جماعات من الشعب وافراد الطبقة المتوسطة وقادة الثورة وانصارهم واعادتهم ، كما نرى الشحاذين والجلادين والعاهرات - كل هذا في مشاهد متتابعة مكثفة ، تسري فيها نبضات ايقاع يشبه - على انعكس من مسرح جرابه - الايقاع الذي نجده في الدراما الايلزابيتية وفي مسرح حركة العاصفة والاندياع . ويظهر الطابع الملحمي في محاولة الكاتب تصوير الموقف بكل ابعاده ومستوياته ، كما يظهر في استقلال اللوحات والمشاهد استقلالا يوشك ان يجعل منها تمثيلات قائمة بذاتها . وتتقدم الفكرة خطوة اخرى في ملهاته « ليونس ولينا » ، فتتقلقل في الشكل نفسه ، وتذوب - بكل ما فيها من مأساة - في السخرية والمهابة ، وان كانت الحكاية الخرافية التي تقوم عليها المهابة تعود مرة اخرى فتلتقطها من ناحية المضمون . ان ليونس ولينا - هذه المهابة المبكية او المأساة الباسمة ! - لا تخرج عن كونها تفسيراً للحياة بما هي ملهات . انها تصور الانسان في لحظة انتصار التاريخ عليه ، بل في لحظة تدميره اياه فتصبح الحياة وجها له اكثر من قناع ، كما يصبح الانسان دمية تشدها خيوط غير مرئية ، كما يقول دانتون في المسرحية .

لنقرأ ما يقوله بوشنر لعروسه التي لم يقدر له ان يزف اليها : « لقد درست تاريخ الثورة ، وشعرت بان قدرية التاريخ البشعة تدمرني اني احس في الطبيعة البشرية تشابها مفرعا ، كما اجد في العلاقات الانسانية قوة قاهرة لا مفر منها ، أعطيت لكل انسان ولم تعط لاحد . ليس الفرد الا زبدا يطفو على سطح الموجة ، وليست العظيمة الا صدفة مضحكة ، ولا سلطان العبقريه سوى لعبة من ألعاب الدمى ، وصراع مضحك مع قانون حديدي ، معرفتنا له هي اقصى ما نستطيع بلوغه ، وسيطرنا عليه ضرب من الحال » .

ويعبر دانتون عن هذا المعنى نفسه بقوله : « نحن نقف دائما على المسرح ، وان كنا نطعن طعنة جادة في نهاية الامر » . كما يقول هذه العبارة التي يمكن ان تلخص مسرحية ليونس ولينا وتفكير بوشنر كله : « ما نحن الا دمي ، تشدنا من الخيوط قوى مجهولة ، والفارق الوحيد هو اننا لا نرى الايدي التي تجذبها ، كما يحدث في الحكايات الخرافية »

(١٥) راجع ان شئت مقالا بهذا العنوان عن مسرح بوشنر في كتابي « البلد البعيد » ، ص ١٤٧ - ١٦٩ دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٨ - ومقالات اخرى عن حياته الشائرة في نفس الكتاب من ص ١٣٥ - ١٤٦ . اما مسرحياته الثلاث فتجد ترجمتي لاثنتين منها (فويسك وليونس ولينا) في العدد العاشر من سلسلة المسرحيات العالمية كما نجد مسرحيته الكبرى (موت دانتون) في عدد ابريل سنة ١٩٦٩ من مجلة المسرح القاهرة .

كرستيان ديتريش جرابه (١٨٠١ - ١٨٣٦) Grabbe وجورج بوشنر (١٨١٣ - ١٨٣٧) G. Buchner اللذان يظهر لديهما الشكل غير الارسطي للدراما بصورة واضحة . فهو عند « جرابه » مرتبط بطموحه لتصوير المواقف التاريخية الكبرى اذ يمثل الواقع في نظره في عصر تاريخي بأكمله . وهو يعيد بناء هذا العصر في صور تمثل مواقف واحوالا مفردة ، وترسم لوحات ضخمة للجماهير العريضة الى جانب لوحات اخرى ضيقة ومحدودة . هذه الرغبة في تصوير موقف تاريخي كامل تقوم كما قدمت على اساس نظرة ملحمية ، كما تلجأ لتحقيق غرضها الى مجموعة من الصور واللوحات المروصصة الى جانب بعضها البعض في شكل وثبات سريعة ، الامر الذي سيظهر بعد ذلك ويتأكد في الدراما الملحمية للعصر الحديث .

ويستحق بوشنر وقفة اطول واعمق من زميله ، لا لقدرته وعمقه واصالته ومماناته فحسب ، بل لاثره العظيم على المسرح الحديث بوجه عام . وبوشنر شديد القرب من جرابه من الناحية الزمنية ، ولكنه يختلف عنه في انه يمهّد تمهيدا مباشرا للمسرح الملحمي الحديث ، بقدر ما يمهّد لكثير من التيارات المعاصرة في المسرح الواقعي والاشتراكي والتعبيري والشعري واللامعقول . ويزداد اهتمامنا بهذا الكاتب الطيب اذا تذكرنا انه لم يترك في عمره القصير قصر الزهور او الشموع سوى ثلاث مسرحيات ظلت اثنتان منهما شغرتين لم يتمكن من اتمامهما . والواقع انه لم يؤثر على المسرح الملحمي فحسب ، بل ترك له ثلاثة نماذج درامية تقوم على رؤيته الفكرية والوجدانية للعالم والتاريخ والانسان . ولذلك لن نقف عند حدود الشكل الفني لديه ، بل ستمد نظرتنا الى هذه الرؤية المتشائمة المقلبة .

(١٦) ولد ومات في مدينة ديثمولد بعد حياة قصيرة بائسة متقلبة . درس الحقوق في لينز وبرلين ثم تخلى عنها ليتفرغ للخلق الادبي والعمل المسرحي فلم تتخل عنه نجمة حظ الشقي . وتنقل بين عدد من المدن دون ان يتمكن من الاستقرار في احداها ، وعاد الى بلده وآتم دراسته ومارس مهنة المحاماة التي لم يلبث ان ضاق بها . وعكف على الشراب ، وتزوج زواجا سرعان ما باء بالفشل . واستقال من وظيفته بعد ان وجهت اليه تهمة الاهمال ، فشد الرحال الى فرانكفورت وديسلدورف ولم يصادف نجاحا يذكر . واخيرا عاد الى بلده مخطما وحيدا ليموت متأثرا بسبل العمود الفقري . وهو كاتب مسرحي جنت عليه عبقريته القلقة ومزقته بين العقل والعاطفة والاصانة والشطط . يعد ، الى جانب بوشنر من مؤسسي الدراما الواقعية في القرن التاسع عشر ، الذين عارضوا المسرح الكلاسيكي المثالي القائم على الشكل المنسجم والبناء المتزن بمسرح آخر يشيع فيه التوتر والاضطراب واللوحات الملحمية اللاهثة وان كان يتميز بقربه من الواقع واخلاصه في تصوير الجماهير والتعبير عن البيئة والعصر والقوى التاريخية المجهولة التي يسقط الابطال ضحيتها . كتب الكوميديا الادبية التي يتهم فيها على انتحاة الفنية في عصره مثل : « مزاج وسخرية ودعابة ومعنى اعق » ، كما كتبت التراجيديات مثل « دون جوان وفاوست » والتشيلية التاريخية والسياسية التي تتناول مصير ابطال يسقطون ضحايا فترهم وطبعمهم مثل مسرحيته عن اسرة (هونشناوفن) ومسرحيته المشهورة عن « نابليون والايام المائة » .

انذاب والتحمل والانكسار . أصبح الانسان ملتقى قوى تاريخية وغيبية مجهولة بوجهه وتحكم تصرفاته التي لم يعد من المستطاع محاسبته عليها . أصبح دمية عاجزة في عالم تحكمه قيم ومواقف اجتماعية يعجز عن فهمها والمشاركة فيها .

ولكن ما تأثير هذه البطولة السلبية الجديدة على الدراما ؟ وكيف اثر عليها هذا النشل الذي اصاب الفعل بعد ان تحدد من خارج الانسان لا من داخله ؟ - كانت نتيجةها المباشرة هي تفتت لحظة الفعل وانهار الحدث في الدراما . فالفعل والتجربة اللذان لا يجدان لهما مكانا في الحياة الخارجية ينسحبان الى باطن الانسان ويفتشان عن مكان لهما في مسرح ذاته . ولقد كانت لهذا آثاره في اوائل القرن التاسع عشر على الدراما التي حاولت ان تحافظ على البناء الارسطي باي ثمن ، فقد عدت فكرة الدراما نفسها ، وبعد ان كانت في اصولها الاولى تعبيراً عن صراع مع القدر والالهة ، أصبحت تعبيراً عن صراع مع حتمية التاريخ وقانونه الحديدي ، كما أصبحت مسرحاً لصراع مع المجتمع . وما فتئت تسيير في هذا الطريق حتى صارت مسرحية اجتماعية ، ومسرحية حوار فكري ، ومسرحية متقنة الصنع . واصبح موضوعها ملحمياً صريحاً ، وبدأ نوع من الانفصال بين الشكل والمضمون ، كشف بصورة واضحة عن أزمة الدراما الارسطية ازاء العالم الحديث ومشكلاته الجديدة .

احتفظت الدراما عند اصحاب انتزعة الطبعية بالبناء الارسطي من حيث التزامها بوحدة الزمان والمكان وتشابك الاحداث وتسلسلها تسلسلاً علياً مبنياً على اساس نفسي وواقعي . غير انها اخترقت هذا البناء الارسطي بتضييقها لمعنى الفعل كما فهمه القدماء . فالبطل السليبي يعطل في معظم الاحيان نمو الدراما وتطورها بالمعنى الارسطي ، بل انه يوقف حركة الاحداث الخارجية وتقييدها في حدود الحدث النفسي . ولن نستطيع في هذا المجال المحدود ان نتتبع هذا التطور بالتفصيل ، اذ يكفي ان نلقي من وجهة النظر السابقة نظرات عاجلة على المسرح الحديث لنرى كيف تطورت أزمة الدراما وكيف حاولت ان تجد لها مخرجاً في محاولات عديدة من اهمها المسرح الملحمي .

ونبدأ بمسرح « ابسن » فنلاحظ ان اسلوبه التحليلي في الدراما يتفق مع البناء الارسطي . ولكننا لو نظرنا اليه نظرة ادق لوجدناه يختلف عن الاسلوب التحليلي الذي اشاد به ارسطو في حديثه عن اوديب سوفوكليس . فابسن لا يجعل من الماضي وظيفة للحاضر كما فعل سوفوكليس ، بل هو يهيئ بالماضي ويدعوه من خلال الحاضر . ولذلك يصيح التحليل الدرامي عنده مجرد وسيلة يلجأ اليها ليدخل مادة الماضي (التي كانت تحتاج في الواقع الى معالجة ملحمية) في نسج الحاضر . ووضح مثل على هذا نجده في مسرحيته جون جابريل بوركمان (١٨٩٦) . انه مدير بنك سابق يعيش مع زوجته جونيلد في بيت واحد ، ولكنه يحيا بعيداً عنها في وحدة تامة ولم يرها من سنوات طويلة . وفي احدى ليالي الشتاء تزور البيت « اللهارتيم » شقيقة جونيلد وحبيبة بوركمان السابقة . وينور الحوار فنتبين ماضي هذه الشخصيات الثلاث ، ونرى كيف يعيشون في ذكريات الماضي بعيدين كل البعد عن العالم الخارجي . ان قوة الماضي وجبروته لا تدع اي مجال يتنفس فيه الحاضر . انها تخنقه في بدايته ، فلا يكاد البطل يجرب الفعل حتى ينتهي نهاية فاجعة . فحين يقرر بوركمان الهرب من سجن الماضي ليحرب الحياة تنتهي محاولته بالموت .

ومسرحية « الاشباح » (١٨٨١) تصور هذا الموقف نفسه بشكل اوضح . فالبطل الفنج الذي تسيطر اثاره الماضية على جو المسرحية وتتسبب في وقوع الكارثة قد مات قبل بداية المسرحية نفسها بزمان

تماماً . وقد عارض بوشنر هذه الحكاية الخرافية وسخر بها في شكل الحكاية او الحدوتة ، او في صورة المسرح في المسرح الماتوفة في المسرح الحديث . يدل على هذا ما يقوله احد المواطنين لزميله في مسرحية موت دانتون : « اجل . الارض قشرة رقيقة . انني اخشى على الدوام ان اسقط حيثما وجدت فيها ثقباً . يجب على المرء ان يخطو فوقها بحذر والا سقط فيها . ولكن اذهب الى المسرح . اني انصحك بهذا ! » .

المسرح اذا هو المرأة الساخرة بالحياة التي أصبحت مسرحاً . هكذا يصبح المسرح بدوره نوعاً من العزاء او نوعاً من التهكم من ملهة الحياة ، وتلك هي حقيقة ليونس ونيئا . ان القناع الذي يجسد الجانب المسرحي من الحياة يصبح في هذه السخرية قناع القناع ، كما تصبح المسرحية كلها تمثيلاً للتمثيل . وان مضحك الامير « فاليريو » يسأل وهو يقلب الاقنعة المختلفة بين يديه : « أنا هذا ، او هذا ، او هذا ؟ حقا انني لآخشي ان انتزع عن نفسي قشرتها وأنصفحها امامي » . ودانتون يقول لصديقه كولو الذي يطالبه بانتزاع الاقنعة : قد تنتزع معها الوجوه » .

وتعود مسرحية فويسك (التي نشرت سنة ١٨٢٩) فتماليج الموضوع نفسه ، وهو تدمير التاريخ للانسان وشل ارادته . فاذا كان الثوار مثل دانتون لا يزالون قادرين على نوع من الفصل ، فسان فويسك - وهو شخصية منتزعة من غمار الشعب الكادح البائس - هو المخلوق المسكين الذي لا يقوى على الفعل ، لان هناك قوى غيبية مجهولة تدفعه على الحركة وكأنه اداة عاجزة في يدها . يظهر فويسك على خشبة المسرح فتظهر بظهوره شخصية البطل السليبي في المسرح الحديث . ان الوسط الاجتماعي هو الذي يحدد قدره . والمؤلف يحاول من خلاله ان يرسم طريقة لعلاج مجتمع مزقته الامراض وسحقه الظلم والادعاء (راجع مشهد فويسك مع الطبيب في المسرحية) . انه ضحية هذا المجتمع ، وهو البطل المضاد - ان صح هذا التعبير الذي شاع اليوم - الذي سيلعب دوراً بارزاً في الدراما الحديثة . وشكل المسرحية يعبر عن هذا المضمون افضل تعبير ، اذ نجد فويسك المصطهد المطارد يجري كالمجنون من مشهد الى مشهد ، ومن لوحة الى اخرى ، باحثاً عن مخرج من الكابوس الخيف الذي يخنقه ويحاصره من كل ناحية . انه اسلوب في بناء المشاهد وشحنها بالرموز والاشارات يذكرنا بالاسلوب الذي سارت عليه الحركة التعبيرية فيما بعد .

نخلص من هذا كله الى ان مسرحيتي بوشنر الاخيرتين (ليونس ولينا وفويسك) علامتان هامتان على طريق المسرح الملحمي المعاصر ، وانهما يتطويبان من ناحية الشكل والمضمون على مواقف وعناصر ساهمت الى حد كبير في تحديد صورة هذا المسرح .

راينا من الكلام السابق عن مسرح بوشنر كيف بدأت مرحلة جديدة في الشكل والبناء المسرحي . لقد اقتضت المادة او المضمون الذي عالجه بوشنر ان يخلق لنفسه بالضرورة اشكالا جديدة ثلاثه ، فنفذ الى ارض جديدة لا سبيل الى تفسيرها من خلال المفاهيم الفكرية والفلسفية العامة ، بل لا بد من تفسيرها تفسيراً اجتماعياً وحضارياً . فلقد بدأت بمسرح بوشنر عملية تاريخية اخذت تنفذ شيئاً فشيئاً في اعماق الدراما الحديثة وتعين شكلها الى حد كبير ، كما ظهرت صورة جديدة للبطولة والفعل والفرد بوجه عام .

واذا كانت الدراما الكلاسيكية الالمانية قد واجهت مسألة الفرد والفردية وحاولت ان تنقذها وتحافظ عليها وتظهر اليها نظرتها الى مسألة حيوية هامة ، فقد وجدنا الفرد يفقد فرديته فجأة في مسرح بوشنر ، او بمعنى ادق وجدنا فرديته تحدد من خارجه ، بحيث اكتسبت البطولة معنى جديدا فلم تعد هي بطولة الفعل بل بطولة

طويل . ويتكشف لنا فاضيه من خلال التذكر والرواية ، فنفر مدى سلطانه وبأسه ، ونرى انه لا يترك للحاضر الا بقايا ثلاث شخصيات محطمة بائسة . وليس نمو الحدث الخارجي الا تثشيفا خائفا لاشباح عاشت في حياة سابقة ، نراه يتجسد امامنا في شخصية ازفالد الفنج انذي يجن في نهاية المسرحية ، وتسدل عليه الستار وهو يمد يده عبثا الى نور الشمس .

ويصل تشيكوف الى ابعد مما وصل اليه ايسن . بل انه يقترب بموضوعاته من عالم صمويل بيكيت وان لم يستخلص النتائج الدرامية اللازمة عنها . وتشيكوف هو كاتب المتممين من الحياة - ان صح هذا التعبير المصري القديم ! ان شخصياته - مثل ايفانوف والخال فانيا - اسارى عجزهم عن الفعل . وحوارهم لا يدور في حقيقته الا حول العجز عن الحياة والعمل ، أي حول السأم والملل . ها هو ذا ايفانوف يقول: الكسل يقيد روحي . وانا عاجز عن ان افهم نفسي . انني لا احس بحب ولا تباطؤ ، فكل ما اشعر به هو نوع من الفراغ والارهاق . . اما الان فانا لا اعمل شيئا ولا افكر في شيء ، بل احس التعب في جسدي وروحي . انني اجلب الملل على نفسي . فاذا ما قرر ايفانوف ان يعمل ، كان أول عمل يقوم به هو محاولة الانتحار . والواقع انه ليس وحده في هذا ، ومن الخطأ ان ننظر اليه كخالصة مرضية . فمشكلته تزعج فوق صدور شخصيات تشيكوف كلها . وسواء اكان اسم هذه الشخصيات هو ايفانوف او الخال فانيا او غيرها من الاسماء فهم يوشكون ان يهتفوا بصوت واحد : « لا بد ان يعمل الانسان شيئا . . لا بد ان نعمل . . نعمل ! » .

ولكنهم مساكين متعبون ، يحاولون بثرتهم الدائمة عن العمل والاخلاق ان يداروا موقفا لا سبيل الى النجاة منه .

ومسرحيات تشيكوف الاخرى تتناول نفس الموضوع . فطائر البحر (١٨٩٦) يسيطر عليها ذلك الماضي الذي لمسنا جبرونه في مسرح ايسن . والشقيقات الثلاث (١٩٠١) . يتخلل عن الحاضر ويحيين في ذكريات الماضي . فاذا بحثنا عن الفعل وجدناه يتأثر باحداث تنفد الى العالم الساكن الذي تعيش فيه الشقيقات ولكنها لا تؤثر عليه تأثيرا يذكر . فالحدث الحقيقي ساكن وجامد في مكانه . وانحوار لا يولد فعلا ولا يدفع حدثا الى الامام . والشخصيات التي صلت نفوسها عن الحاضر تكتفي بتحليل ذاتها واجترار سامها او املاها في مستقبل خيالي لا اساس له في ارض الواقع . وكل من قرأ « بستان الكرز » (١٩٠٤) يعلم ان تشيكوف قد جعل هذا التعب من الحياة عنوانا على طبقة اجتماعية تتحلل وتنهار ، وما بستان الكرز الا رمز حياتها الباطنة التي تتعذب وتتحطم . والمسرحية لا تنمو ولا تتطور بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة ، بل تصف حالة تزداد سوءا على سوء ، والشخص الوحيد الذي يمكن ان يقال عنه انه يعمل ويفرح بنتيجة عمله - وهو « لو باخين » الذي سيرث البستان - انما يجسد في الواقع روح العصر الجديد - روح رجل الاعمال الصغير الذي لا سبيل الى التفاهم بينه وبين بقية الشخصيات . ولعل بستان الكرز هي اوضح مسرحيات تشيكوف تعبيرا عن انجرز المنزلة التي تعيش فيها شخصياته منطوية على احزانها ، ما من احد يجد جسرا يصله بالآخر ، بل كل منها يعيش وحيدا في عاله الوحيد . كل واحد يتحدث في الحقيقة مع نفسه ، ويتكلم بكلام لا يفهمه غيره ، حتى يصبح الحوار في النهاية وسيلة للاغتراب والتباعد ، لا للاتقارب والتفاهم . انه يفرغ من مضمونه ، ويصبح نوعا من المونولوج الذي يدور في الفراغ ، وهو ما سنجده في مسرح بيكيت فيما بعد .

والنتيجة الطبيعية المترتبة على هذا الموقف هي ان الشخصية التي تقف خارج المجتمع ويجسد فيها بيكيت رفضه لهذا المجتمع ويجعلها المحور الذي تدور عليه رؤيته للعالم هي الشخصية البارزة في

مسرح تشيكوف . ونحن اذا استعرضنا شخصيات بستان الكرز وجدناها تصمم نبله بؤساء ، وطلبة صفايك ، وعاجزين فاشلين من كل نوع ، وفتاة تشيخ وتتحسر على العمر الذي يفلت منها ، كما نجد المربية شارلوت التي نسمع في كلماتها تلك النغمة ، الاساسية التي تحدد طابع المسرحية كلها : « انني لا املك بطاقة شخصية صحيحة ولا اعرف سني . . عندما كنت صغيرة كان ابوي يرحلان الى كل الاسواق ويعرضان العابهما المتأزة . . اما انا فكان علي ان اقفل قفيزات الموت . . انني دائما وحيدة ، دائما وحيدة ، وما من احد يمكنني ان اقول عنه انه ينتمي اليّ او انني انتمي اليه . . انا لا اعرف ابدا من انا ولا لماذا وجدت » .

والمهم ان الطبقة الاجتماعية التي تعيش في ظلها هذه الشخصيات وتاكل من طعامها - وتمثلها صاحبة الصيغة وشقيقتها - طبقة تقف على شفا السقوط والاندثار . وهم جميعا ينطون في النهاية على عجزهم ووحدتهم ، ويخفقون في صراع الحياة مكتفين بان يحلموا بالبنه من جديد ، دون ان يعرفوا كيف ولا من اين يبدأون . .

واخيرا نجد في بستان الكرز اسلوبا مسرحيا يظهر ويكرر ظهوره في مسرح العبث فيما بعد ، ونعني به ملء خشبة المسرح واخلادها . فوصول الشخصيات ورحيلها ، وهما المنصران اللذان يمثلان الحدث المرئي فوق الخشبة - تصبح لهما وظيفة محدودة . وفي ختام المسرحية نظل الخشبة خالية لفترة طويلة قبل ان يسدل الستار . ولو رجعنا لارشادات تشيكوف للمخرج لوجدناه يقول : « تطلق النوافذ من الخارج وتوصد بالمسامير . يحل الظلام على خشبة المسرح . ثم يعود النغم البعيد كأنما يهبط من السماء ، ويسمع صوت عزف على القيثارة ، يتوثب ثم يحتضر في حزن . يخيم السكون ولا يبقى الا صوت ضربات الفتوس المختق فوق الاشجار اتيا من اعماق البستان » . هكذا يصل مسرح العالم الباطن عند تشيكوف الى اقصى درجات التعبير . فالكلمة التي لم تعد تحمل الفعل ولا تربط بين الشخصيات تحتضر وتموت ، ووسائل التعبير تتركز في الصوت والصورة .

ايسن اذا اوجه التعارض مع الدراما الارسطية ؟

ليس من الميسر ان نبيّن الان ان التركيز على عالم الباطن والتذكر ، والجزء عن الفعل ، واستحالة التواصل بين الشخصيات والغربة والاحساس بالفراغ والسأم ، كلها عناصر تتجاوز الدراما الارسطية وتجربها من معناها .

اذا كان ايسن وتشيكوف من الكتاب الذين استطاعوا ان ينفذوا من اطار الدراما الارسطية عن غير قصد او وعي منهم ، فان هناك كتابا متأخرا عنهما فعل ذلك عن قصد ووعي . ذلك هو الكاتب النمساوي روبرت موزيل (١٨٨٢ - ١٩٤٢) الذي نلاحظ لديه نفس التباعد بين الشكل والمضمون ، في مسرحيته المسماة « المتحمسون » . لنقرأ معا ما يقوله في مذكراته : « ان مسرحي ، وهو مسرح التحمسين وستانسلافسكي ، مسرح يوتوبي ومضاد للتطور او بمعزل عنه » . اما عنوان المسرحية فيدل على مضمونها ، واما الاشارة الى اسم المخرج الروسي الكبير فلعلها ان تشير الى النزعة الطبيعية التي تطلب على جو المشاهد فيها .

وموزيل كاتب يشغل القراء والنقاد في هذه الايام . وقد اشتهر بروايته الكبرى « رجل بلا اوصاف » التي تستعرض انهيار الافكار والمثل الاوروبية بطريقة موسوعية هائلة . وهو يعد من هذه الناحية خلفا لجيل كتاب الرواية الاجتماعية وان كان الشكل المعروف لهذه الرواية قد تفجر لديه نتيجة لتوسعه في اسلوب البحث والمقال في فصولها المختلفة . وهو يفعل نفس الشيء فسي مسرحيته « المتحمسون » التي يمكن ان تعد من ناحية الشكل من مسرحيات المجتمع ، وان كان يفجره من ناحية الموضوع الذي سبق

(★) Die Sehwarmer

له ان عالجه بطريقة ملحمة في روايته القصيرة « اضطرابات الفتى تودليس » (١٩٠٤) .

والمتحمسون - او الفوضويون كما سماها في مبدأ الامر - تتناول شخصيات تتحرك في مجال الحياة الاجتماعية . وان كانت منشقة عليها من انانية النفسية والوجدانية . وموزيل نفسه يصفها بأنها « ضباب من مادة روحية » ، وان موضوعها يحتاج ان يخلق خلقا ، اي يحتاج الى اعادة خلقه حتى يملأ اطار البنية الارسطية للدراما . وهي تعالج مشكلة فقدان العاطفة . . انها تبحث عن باعث على الفصل والحياة ، بعد ان ضاع الباعث عليهما . وشخصياتها عاجزة عن التواصل الذي يتم بين انسان وانسان ، عاجزة عن الفعل . لقد تحولت حياتها الى الداخل ، فهي تحيا في وهج الوهم والحماس والخيال المشبوب . واذا جاز ان نتحدث عن بناء ارسطي في هذه المسرحية ، فلا بد من القول بان المؤلف يتعسف ضد طبيعة المضمون الذي يتناوله ، اعني انه لا يصور هذا المضمون في صورة لوحات درامية ، بل يتفكر فيه ويتأمله . ومن الصعب ان نتابع احداث المسرحية ، اذ انها لا تزيد عن كونها هيكلا خارجيا يعطي المؤلف فرصة التفكير والتأمل دون ان يبررها تبريرا كافيا . لنسمع البطل توماس الذي يقف في النهاية وحده مع شقيقة روحه ريجينا ويلخص عاله الباطن في هذه العبارة : « لا ، لا ياريجينا . ان كان هناك احد يعلم فانا هو هذا العالم ، وانت ايضا حالة .

من الواضح انهم اناس بلا عاطفة او شعور . انهم يسمعون في الارض ، وينظرون ما يعمله اناس الذين يحسون انهم يعيشون في هذا العالم كما يعيشون في بيوتهم ! وهم يحملون في نفوسهم شيئا لا يشعر به هؤلاء الناس . انه الفوص كل لحظة في اعماق كل شيء الى غير قرار . دون ان يندثروا او يهلكوا . انها حالة الخلق » .

ومن الخير ان نسجل هنا تلك اللوحة التي دونها موزيل في مذكراته عن شخصيات المتحمسين ، ويمكن ان نلمح فيها وصفا نفسيا للتطور الاجتماعي ، كما يمكن بطبيعة الحال ان نجد فيها تعبيراً عن خصائص المسرح الملحمي والارسطي على الترتيب :

غير محدد	محدد
يتجاوز الحقيقة	حقيقي
يتجاوز نطاق المشروع	مشروع
حالمون مجردون من العاطفة	متعاطفون
غير اجتماعيين	اجتماعيون
قلقون من الناحية الميتافيزيقية	مطمئنون من هذه الناحية
منبوذون	متمنون
سلبيون ومعارضون	عمليون
لكل نظام قائم ولكل اصلاح	

وتعود مشكلة التفاهم والتواصل بين الناس في المجتمع الحديث الى الظهور عند شاعر وكاتب كبير من مواطني موزيل ، وهو « هوجو فون فمستال » (١٨٧٤ - ١٩٢٩) في ملهاته التي سماها «الصعب» (١٩٠٤) . وهذا الصعب او المتعنت هو الدوق « بول » الذي صور الشاعر في شخصيته طبقة ائبله النمساويين في القرن الماضي لحظة سقوطهم في الحضيض ، وجعله رمزا لكل علامات التدهور والانحلال . ويصبح هذا الدوق الماكر عن اتخاذ قرار حاسم في حياته ، الخائف كل الخوف من التعبير عن نفسه بوضوح ، او الاقدام على اي فعل او تحقيق اي اتصال بينه وبين غيره من الناس - يصبح رمزا للواقع

(١٩) راجع ان شئت ملخصا لهذه الرواية في كتابي عن «التعبيرية» ص ٧٢ - ٧٥ الذي ظهر في سلسلة المكتبة الثقافية ، العدد ٢٦ ، مارس ١٩٧١ .

(*) Der Schwierige

المتغير من حوله . ونجد البيئة المحيطة به التي لا تكف عن اللاحق عليه بالفعل والكلام اولى منه بالسخرية وابتعث على الضحك ، وان كان نشاطها لا يؤدي الا الى سلسلة من سوء التفاهم شبيهة بما نعرفه في مسرح تشيكوف : ان اكثر ما يشغل بال « كارل فون بول » هو شكه في قيمة الكلمة وجدواها . انه يقول لهيلينه التفتيل : « مما يبعث قليلا على الضحك ان يتوهم الانسان في نفسه القدرة على احداث تأثير كبير عن طريق كلمات محبوبة ، في حياة يتوقف فيها كل شيء في نهاية الامر على اخر الامور واعصاها على التعبير . ان الكلام يقوم على تقدير للنفس سخيف مبالغ فيه . ويعمد هوفمستال في انشاء اللقاء الذي يتم بين بول وهيلينه الى انقضاء على صعوبة التفاهم بينهما في اللحظة التي يهدد فيها هذا التفاهم بان يصبح شيئا فاجعا وساخرا ، ثم يعود فيحقق التوازن في شكل كوميديا اجتماعية تعد من خير الكوميديات التي عرفتها اللغة الالمانية القليلة الحظ من هذا اللون الادبي . ذلك لان الكوميديا ، كما يقول هوفمستال لصديقه ومواطنه بورخارت ، هي اصعب الفنون الادبية . فهي قادرة على تصوير اعقد الامور واحفلها بالخطر والرهبة في صورة من التوازن المشحون باقصى طاقة ممكنة ، بحيث تشير دائما ذلك الانطباع الذي يوحى بالخفة واللعب .

هنا نجد مرة اخرى كيف تمكن المؤلف من التعبير بالشكل الكلاسيكي عن موضوع يتجاوز هذا الشكل وينافيه . وطبيعي ان هذا الموضوع الذي عالجه الكاتب بعبطة وحذر ابعده ما يكون عن ملازمة الاطار التقليدي للدراما الارسطية .

فاذا اتجهنا الى كاتب اخر مثل جرهارت هابتمان (١٨٦٢ - ١٩٤٦) وجدا ان صعوبة التفاهم تعبر عن نفسها بشكل اوضح قليلا ممن سبقه من الكتاب . ومن المعروف ان شخصيات هابتمان تفقد القدرة على الكلام في المواقف الحافلة بالاثارة والانفعال . انها تتمتع حينئذ وتبحث عبثا عن الكلمة المناسبة . ولقد لاحظ موزيل ان شخصيات مسرحية هابتمان المشهورة « ميخائيل كرامر » لا تستطيع ان تعبر تعبيراً دقيقاً عما يحركها ويهزها ، وانما تشير فحسب الى ان هناك شيئا يحركها ويهزها . ولهذا نجد روزه بيرند وارنولد كرامر يهلكان بسبب عجزهما عن الكلام . فالملخوقة البائسة روزه بيرند لا تستطيع ان تتكلم ولذلك تدفعها البيئة المحيطة بها الى الموت . وارنولد كرامر يكتف سره فيحرم الحياة على نفسه . وهكذا تتحول لغة كرامر المعجوز على تابوت ابنه الى تعبير شاعري خالص عن عاله الباطن : « اين نرسو ؟ الى اين نسير ؟ لم نهال في بعض الاحيان للمجهول ؟ نحن الصغار ، الضائعين في العالم الخيف ؟ وكاننا نعرف الى اين . هكذا هللت وفرحت ! وماذا عرفت ؟ لا اتر لاعياد الارض ! ولا لسماء القديسين ! لا هذه ولا تلك ، فماذا .. ماذا سيكون المصير في النهاية ؟

هذه الكلمات التي لا تكاد تفهم ، والتي تلمس ذلك الشيء الذي طالما حاول الدوق بول عند هوفمستال ان يعبر عنه فوجده عصيا على التعبير ، هذه الكلمات لا تكاد تقول شيئا ولا تكاد تعبر عن شيء . انها تنتهي بسؤال حائر حزين .

ان مسرحيات هابتمان ذات النزعة الطبيعية تلتقي مع مسرحيات ابسن وتشيكوف وموزيل وهوفمستال التي تلمس مشكلة الفصل ، كما تعبر عن عجز شخصياتها عن التفاهم مع المجتمع او الاتصال بالغير . ومن المعروف ان هابتمان تأثر تأثرا كبيرا باعمال بوشنر ، وان معظم ابطاله في مرحلته الطبيعية ابطال سلبيون - مثلهم مثل فويسك لبوشنر - يتبدد فعلهم في دوامة الصراع بين لواتهم وبين العالم المحيط بهم . واذا كانت الظروف والضغوط الاجتماعية تحاصرهم من كل ناحية ، فان عواطفهم المشبوبة تغلبهم وتقيدهم . واذا كان العالم

العناصر التي ظهرت في مسرح فيديكند كان لها اثر كبير على تطور الشكل الدرامي فيما بعد ، وبالاخص عند برشت .

اما اوجست استرنديج (١٨٤٩ - ١٩١٢) فقد كان له دور كبير في « خلخله » المسرح الطبيعي وانتفاذ من جذران النزعة الطبيعية . هنا نجد ان الرؤيا او اللوحة الباطنة هي التي فجرت بناء الدراما الارسطية ونقلت المشهد ، ان جاز هذا التعبير ، من الخارج الى الداخل . فبعد ان أسس استرنديج ما سماه « بالمسرح الحميم » سنة ١٩٠٦ انتقل الى شكل الفصل الواحد فيما يسمى بمسرحيات الغرفة مثل العرقلة ، والبرق ، وصوانة الاشباح . ونستطيع ان نعتبر كل هذه المسرحيات بمثابة لوحة واحدة مركزة في عدة مشاهد . لم يعد الحدث هو الذي يسيطر عليها ، بل أصبح الان يقوم بدور الوسيط ويحمل الرؤيا الباطنة في اعماق النفس .

ثم سار استرنديج في تطوره من مسرح الغرفة الى مسرحية الحلم (١٩٠١ - ١٩٠٢) والى دمشق (١٨٩٧ - ١٩٠٤) . وما حدث في مسرحيات الفصل الواحد تكرر في مسرحيته المشهورة « حلم » ، نفلت الرؤيا الباطنة من اطار المسرحية الطبيعية ، وافصح النطق والتسلسل اعلى مكانهما لمنطق الحلم وقوانينه الداخلية ، واصبح المكان والزمان مجرد وسائل درامية لا وحدات تقليدية ، يلجأ الكاتب اليها لتجسيم عالم الذكريات والوعي الباطن في مشاهد ولوحات ، ويسبق بذلك التحليل النفسي وعلم النفس الفردي بسنوات طويلة ، ويؤوده بحقائق قيمة عما يجري في عالم اللاشعور من غرائب وأسرار ومتناقضات . ولنقرأ ما يقوله استرنديج نفسه في تقديمه لمسرحية الحلم : « حاول المؤلف في هذه المسرحية ان يحاكي الشكل غير المترابط للحلم ، وهو الذي يبدو مع ذلك في شكل منطقي . كل شيء يمكن ان يحدث ، وكل شيء جائز ومحتمل . الزمان والمكان لا وجود لهما ، والمخيلة تواصل نسج خيوطها على اساس واقعي لا أهمية له وتستحدث نماذج جديدة ، خليطا من الذكريات والتجارب والخواطر الحرة والافكار المتناقضة المفاجئة - ان الشخصيات تنقسم وتتضاعف وتلرب وتتكاثر وتسيل وتتجمع . غير ان هناك شعورا يسيطر على كل شيء ، وذلك هو شعور الحالم ، وليس هناك بالنسبة اليه اسرار ولا تناقض ولا شكوك ولا قانون . انه لا يدين ولا يبريء ، بل يقرر ما يجده فحسب » .

وليس من العسير ان نلاحظ من هذا النص ان استرنديج يتحدث بنفسه عن وصف موضوعي يقوم على اساس موقف ملحمي . فالواقع ان دراما الحلم والدراما الرحلية (اي التي تبني الدراما من مواقف او مشاهد متتابعة تمثل كل منها مرحلة قائمة بذاتها) يلتقيان التقاء كاملا من حيث البناء والاسلوب . ومن هنا نجد في مسرح استرنديج مجموعة من المشاهد المتتالية التي لا يجمع بينها حدث او فعل واحد بقدر ما تؤلف بينها ذات الحالم نفسه او «انا» البطل وهذا الحالم يمكن في الحقيقة ان نسميه (الانا الملحمية) التي تتحرك خارج الحدث المسرحي وتعلق عليه وتصفه عن بعد . والواقع ان مسرحية « الحلم » تحافظ على الشكل الاستعراضي المؤلف في عروض المنوعات اكثر مما تحرص على شكل الحلم . ولهذا يسود المسرحية طابع العرض والبيان ، بحيث تصبح محاولة لعرض العالم الذي نعيش فيه بكل ما يزر به من مأس وآلام على ابنة الاله أندرا . وينطبق هذا الكلام على مسرحيات فيديكند التي تحدثنا عنها ، فهي تحرص على طابع العرض والاستعراض الذي سيلعب دورا هاما في مسرح برشت فيما بعد . صحيح ان الفرق بين الكاتبين فرق اساسي ، اذ اهتم فيديكند بابرار الحركة الخارجية على عكس استرنديج الذي اعتمد على الصورة الداخلية او الرؤيا الباطنة التي تحدد البناء الدرامي لديه . ومع ذلك فقد فتحا للمسرح ابواب عالم جديد تتناثر فيه الافكار والآراء والمشاعر دون ان تدور حول مركز واحد ، ويهتم بواقع جديد هو واقع الحلم والرؤيا الذي يختلف عن

الخارجي يحدد تصرفاتهم ، فان عالمهم الباطن ليس باقل تحديدا لهم . ان شخصيات مثل «ارنولد كرامر» او السائق هينشل او روزه بيرند او هيلنه كراوزه مسرحية « قبل شروق الشمس » - كل هذه الشخصيات تختنق في جو البيئة المحيطة بها كما تختنق في ماساتها الباطنة . ولا يكفي ان تردد هنا شعار الطبيعيين عن البيئة والوراثة ، فالملصمون الكامن في هذه المسرحيات اكبر من ان يعده اطار تقليدي .

ثم جاء من يعارض هاوبتمان ويواجه النزعة الطبيعية باشكال درامية جديدة . هاهو ذا فرانك فيديكند (١٨٦٤ - ١٩١٨) يوسع من نطاق مسرحية فويسك - التي كانت في جوهرها دراما غنائية قصصية - ويضيف اليها نفمة الاحتجاج ، ويصوغ مسرحياته في ثوب الاشكال المسرحية البسيطة الصاخبة بالتهريج والالوان والصراخ ، التي نعرفها في الموالد والاسواق والاحتفالات الشعبية والسيرك حيث يسروي الراوية حكاية مخيفة او يطالب باخذ نار او انقاذ عرض . كان المجتمع في المسرحية الطبيعية موضع هجوم واحتجاج ، ولكنه ظل وسطا معترفا به . وجاء فيديكند فعب عن رفضه له واحتججه عليه عن طريق مسرحياته « غير الاجتماعية » التي تدور في جو السيرك او اوساط الفنانين والفنانات . وتتغلغل العناصر الفنية الراقصة في بناء الدراما وتصبح وسيلة للهجوم على النظام الاجتماعي السائد . وهكذا يفسح فيديكند مجالا واسعا للمشهد الرافض ومشاهد التمثيل الصامت (البانتوميم) على خشبة المسرح ، كما يتابع تراث بوشن وجرايه وحركة العاصفة والاندفاع فيسير مثلا في بنائه لمشاهد مسرحيته (صعوة الربيع ١٨٩١) على طريقة اللوحات المفردة المستقلة بعضها عن البعض ، التي تبدو كأنها مراحل متعددة من حدث واحد ، صفت الى جانب بعضها البعض كما تصف قطع الفسيفساء . وقد كتب فيديكند مسرحيته « شراب الحب » (١٨٩١) التي يحتل فيها التمثيل الصامت حيزا اوسع ، ثم اتجه بعد ذلك الى تأليف مسرحيات توشك ان تكون تمثيلات صامتة خالصة ، وراح يؤكد اسلوب ألعاب الاسواق الشعبية والاعياد السنوية فجعل لكل لوحة عنوانا ملحميا على طريقة المنادين والهاثافين في تلك الاسواق ، كان يقول مثلا في بداية احدى هذه اللوحات (٥) : « كيف راحت الامبراطورة فيلسيا تشكو لكبيرة معلّمها عن آلامها النفسية ، واي انواع العلاج وصفها لها طبيبها الخاص ديدني زويدوس للتغلب على هذه الآلام والاختيار العجيب الذي صممت عليه الامبراطورة فيلسيالتبني عليه سعادتها » .

هكذا حاول فيديكند ان يكمل خشبة المسرح التقليدية بالمشاهد والمناظر المعروفة في مساحات المنوعات والمسارح الاستعراضية ، فخرج على اتجاه المدرسة الطبيعية واخذ يؤكد الجانب المسرحي ، والرقص ، واستخدام الاقنعة ، والدلالة الرمزية والمعنوية للمحسوسات . واذا كانت شخصيات هاوبتمان لم تستطع ان تعبر عما يجيش في باطنها تعبيرا صريحا ، فقد راحت شخصيات فيديكند تتكلم بوضوح . وتعرض على الانظار ما يجب على كل عين ان تراه . ولهذا تحولت الفئائية الشاعرية في المسرح الطبيعي الى الوان من التهكم والمعارضة الفئائية الساخرة ، عبرت عنها القصائد القصصية التي تتلى في الاسواق ، واقتربت بهذا كله من طريقة الفنانين المتجولين والشحاذين والدجالين . وهذا التركيز على عناصر ملحمية الى جانب عناصر اخرى مسرحية خالصة ، واستخدامها معا للاحتجاج والسخرية باوضاع اجتماعية بعينها ، يخلق اهم ركيزة يعتمد عليها المسرح الملحمي ، الا وهي البعد عن الحدث الدائر على خشبة المسرح او ما يمكن ان نصفه تجاوزا بالموضوعية المتكلمة . ولا شك ان هذه

(٥) في مسرحيته امبراطورة البلد المكتشف .

الواقع المحسوس . لم تعد اللوحة فوق خشبة المسرح مجرد ديكور أو زينة تابعة للنص أو الشخصية ، بل أصبحت رمزا وموضوعا من موضوعات الأدب والفن . ويكفي أن نتذكر مشهد الباب السري أو مغارة الدموع التي نسمع لها إذن اندرا (في مسرحية الحلم) ، أو قاعة انتظار الأرواح (في مسرحية الى دمشق) .

ولا شك أن استرنديج قد مهد الطريق للحركة التعبيرية ، بل لعله قد عبده كذلك للحركة السريالية . والمهم أن الدراما لديه قد أصبحت هي دراما الأنا أو الذات الباطنة ، وأن تفاصيل الحدث الواقعي من مشاعر الأثم والذنب أو المنازعات انعائية المألوفة أو مشكلة المال الذي يحصل عليه البطل - صارت مسائل تافهة ، بل أن فلسفة المؤلفورايه في الكون والحياة لم تعد ذات خطر ، لأن مسرحية مثل « الى دمشق » قد أصبحت مسرحية « الأنا » التي تعرض المراحل التي تمر بها هذه الأنا عرضا ملحميا هائلا ، ولأن هذه الأنا قد أصبحت هي الدراما نفسها ، وكل ما نراه أمامنا من شخوص وأحداث وصور ولوحات وحوار ليس في حقيقة أمره غير مفاجأة (مونولوج) يتحدث فيها المؤلفمع نفسه ويحاول رؤياه الباطنة أو يحاول استكشاف اغوارها والتعليق على ما يدور فيها . وكان كل هذه الشخصيات التي تتحرك على خشبة المسرح من شحاذين وأطباء وقسس وامهات وأبناء .. الخ لا تخرج عن كونها تعبيرات مادية عن ذات الكاتب القلقة ، وصورا تجسم ما يضطرب فيها من قوى متناقضة . ولذلك ليس عجيبا أن نرى الحدث الخارجي والحوار يتحولان الى الشكل الطقوسي المعروف في مسرح المصور الوسطى ، وأن نلاحظ اتساع الرقعة التي تشغلها المسرحية فتتخذ أجزائها الثلاثة شكلا ملحميا تدور أحداثه في دائرة بحيث تخرج المشاهدين من نقطة المركز لترجع اليها في النهاية ، وتغفل هذه الدائرة مع ختام المسرحية . ولا شك أننا نلتقي هنا بذلك الشكل الساخر المتجانس الذي التقينا به في ملهات « ليونس ولينا » ، كما نلتقي كذلك بالشكل الذي عرفناه في « قويسك » بمشاهدتها التي تتابع لأهنة محمولة ، للتبين في الحالين أننا أمام صورة جديدة من صور الدراما غير الارسطية ، سيكون لها فيما بعد شأن كبير .

وعلى العكس من استرنديج الذي تعبر رؤاه الباطنة عن واقع خارجي ممزق منهار، نجد أنفسنا الآن أمام « بيراندلو » (١٩٢٤) الذي يتفكر في هذا الواقع ويتأمله . أن أعماله الأدبية كلها تدور حول مشكلة المظهر والحقيقة ، والقناع والوجه ، والواقع الخارجي والواقع الداخلي ، وانقسام شخصية الإنسان في المجتمع الحديث أو بالآخرى تفتتها الى شخصيات « ذرية » عديدة .. أنه يسأل في كتاباته كلها هذا السؤال البسيط : أين القناع وأين الوجه ؟ لذلك يصبح المسرح عنده ، كما كان عند بوشنر ، رمزا للمجتمع الحديث . كما يصبح وسيلة للكشف عن وجهه الحقيقي أو للكشف عن الهاوية الفاصلة بين المظهر والحقيقة ، وهي الهاوية التي انشقت بالفعل تحت قدمي بوشنر . وليس من المستطاع في هذا المجال الضيق أن نستعرض مسرحيات بيراندلو العديدة أو رواياته وأقاصيصه التي لا تقل عنها أهمية . ولكننا سنكتفي بالنظر في بعض هذه المسرحيات التي تخدم الفرض الأصلي من هذه السطور . فمسرحية « كل على طريقته (١٩٢٤) » هي في الحقيقة مسرح في مسرح ، على النحو الذي رأيناه من قبل عند « لودفيج تيك » . فهناك مسرحية اجتماعية تعرض على خشبة المسرح ، وفي الفترات التي يتوقف فيها التمثيل يتنافس المتفرجون (من فوق الخشبة !) حول المسرحية ، وتتكشف فضيحة عامة فيوقف عرض الفصل الثالث . ويعلق بيراندلو على هذا بقوله : « أن اظهار ممرات المسرح والجمهور الذي شاهد الفصل الأول يهدف الى بيان أن التمثيل الذي ظهر منذ البداية كانه شأن من شؤون الحياة اليومية ليس في حقيقته

الا وهما أو خيالا متقن الصنع » ... فالكوميديا التي تعرض على خشبة المسرح تعكس كوميديا المجتمع ، واثنايب يكشف القناع عنها ويوجه الهجوم اليها وهي على الخشبة .

أما مسرحيته المعروفة « هنري الرابع » (١٩٢٢) فيطللها نيبسل شاب يعتقد المحيطون به أنه مصاب بالجنون ، ويقوم بتمثيل دور الملك البائس العظيم هنري الرابع (١٥٥٢ - ١٦١٠) ويتقمص شخصيته الى الحد الذي يدفع من حوله لشغافه من هذا الجنون . ولكن الأحداث تكشف عن أنه ليس مجنوناً كما يظن الناس ، وأنه لعب دوره عن وعي كامل ليفضح حقيقة بيئته واصدقائه . أن الثوب الذي لبسه هو على حد قوله صورة مشوهة من تلك اللعبة الضخمة الساخرة التي نقوم فيها مختارين بدور الحمقى عندما نتنكر عن غير علم منا في زي ما يبدو لنا أنه الواقع . وهكذا يصر على إبقاء القناع على وجهه متحديا العالم المحيط به ..

المسرح عند بيراندلو يؤدي نفس الدور الذي أداه هاملت عندما وضع قناع الجنون على وجهه ليتمكن من اكتشاف الحقيقة . وبيراندلو يفعل ما فعله هاملت كذلك عندما يجعل من المسرح مرآة ينمكس عليها الواقع ، لكي يكشف عن حقيقة هذا الواقع الخارجي أو بالآخرى عن كذبه . ويبدو أن بيراندلو قد يئس في أواخر حياته من جدوى هذه اللعبة الخطرة . فهو في مسرحيته الأخيرة التي لم تتم (عمالقة الجبل - ١٩٣٦) ينتهي إلى أن هذا الكشف عبث لا طائل وراءه - فالعالمقة - وهم يرمزون للعالم الخارجي - يحطمون عالم التمثيل الذي يعلن لهم الحقيقة . « لقد أساءوا فهم ثورة الدمى » . وهي علامة سيئة . لأنها تدل على أن بيراندلو قد يئس من مهمته إذ لم يعتقد ، كما اعتقد برشت فيما بعد - أن باستطاعته تغيير العالم عن طريق المسرح .

إذا كانت هذه المسرحيات تبين لنا نوعا من التأمل المفارق للحدث - وهو من أهم عناصر المسرح الملحمي كما سبق القول - فإن مسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) تدفع به دفعة قوية داخل إطار المسرح الملحمي الحديث . أنه هنا يناقش الموضوعات التي يطرحها على المسرح مستخدما شكل مسرحية المجتمع . بل أنه يقترب من المدرسة الطبيعية عندما يضع الشكل موضع الشك والسؤال عن طريق الموضوع الذي يعالجه . وهو في مسرحيته « الليلة نرتجل التمثيل » (١٩٣٠) كما في مسرحيته السابقتين ينفذ من هذا الشكل أو يفجره عن طريق الموقف المسرحي نفسه . فليس هذا الموقف الا نموذجاً يقدمه للمناقشة أو مناسبة تمكنه من قطع خيوط الحدث أو إيقافه تماما عن طريق التأمل فيه والتعليق عليه . وليست مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » سوى نموذج مسرحي خالص ، ولا تخرج عن كونها وسطا يجسم أفكاره وخواطره بشكل درامي في مشاهد متخيلة . فثمة مسرحية تدور تجاربها ، وإذا بالشخصيات الست تندفع الى خشبة المسرح بحثا عن المؤلف الذي تركها ناقصة على الورق وتعرض على مدير المسرح والمخرج « مسرحيته » على أمل أن يحققها على الخشبة . هذه الشخصيات الست التي خلقها خيال مؤلف إنما تمثل الواقع الداخلي أو الحقيقة الباطنة . أنها تقتحم العالم الخارجي الذي يحيا فيه الممثلون كما تفوق صدقا وواقعية . وفي اللحظة التي يتحول فيها هذا الواقع الداخلي الى واقع خارجي ملموس ، في اللحظة التي تنطلق فيها رصاصة المسنس فتقتل أحد الأشخاص ، يهرب الممثلون ملتسمين النجاة ، لأنهم ليسوا الا قوالب جوفاء للواقع الخارجي .

بهذا تنتهي المسرحية . ولكنها لا تنتهي الى حل . فلا يزال البحث مستمرا عن جسر يصل الواقع الداخلي بالواقع الخارجي . ولو نظرنا للمسرحية من ناحية الشكل لوجدناها تتحرك على مستويين مثل مسرحية « لكل حقيقتها » . فالشخصيات الست تعرض مسرحيتها على الممثلين ، ومدير المسرح والممثلون يقطعون هذه المسرحية بأحاديثهم أو اعتراضاتهم . والشخصيات نفسها تخرج عن دورها من حين الى حين لتشرح موقفها أو تبرره ، كما ينمكس انقسامها بين المستويين - بين الواقع الداخلي

(١٩) نجد مزيدا من التفاصيل في مقال « مأساة بيراندلو » في كتابي (البلد البعيد) ، ص ١٩٢ - ٢١٨ .

والخارجي ، بين الشخصيات والممثلين - مرة أخرى على الواقع الداخلي الذي تقوم بتمثيله والخارجي الذي يتجلى في تأملاتها وتطبيقاتها ، أي أنها تبرر موقفها أو عالمها الداخلي للممثلين الذين يصورون العالم الخارجي أو « الحقيقي » . وهكذا يتم نوع من التبادل بين طبقتين من طبقات الواقع يعمل على الفائتة معا ، وبهذا يتذبذب الشكل الدرامي بين المستويين أو قل انه يذوب ، كما يصبح التأمل اهم من الحكاية والحدث . فالحكاية تنسحب اذا امام التأمل ، وهذا امر سيكون له دور كبير في المسرح الملحمي الحديث .

ان الشخصيات الست المشهورة تعذب لانها لا تستطيع ان تتحقق في الواقع ، وان كان المؤلف قد اعطاها من الحيوية والحياة ما لا يحلم به الاحياء ! تصرخ احدها هذه الشخصيات قائلة : « الحقيقة يا سيدي ، الحقيقة ! » فيرد عليها مدير المسرح قائلاً : نعم نعم . ستكون الحقيقة ، ولكن يجب ان تفهموا ان مثل هذه الحقيقة لا وجود لها على خشبة المسرح » .

هنا تفتتح هاوية بين الواقع والحقيقة نستطيع اليوم ان نقول انها من اهم خصائص الوجود الحديث . ولقد كان لبراندلو الفضل في الإشارة إليها . ولعله قد اراد شيئاً من ذلك حين قال عبارته الشهيرة : « قال نيتشه ان اليونان قد نصبوا تماثيل بيضاء امام الهاوية لكي يجربوها عن الانظار . اما انا فأحطم التماثيل لأكشف عن هذه الهاوية » ...

كان بيراندلو آخر الكتاب المسرحيين الكبار اذ ين مهدوا للدراما غير الارسطية في العصر الحديث . رأينا عنده وعند غيره من الكتاب من امثال بوشن واسترنديج وفيدنيكوف وغيرهم كيف تخلخل اطار الدراما الارسطية من وجوه عديدة ، ووضعنا أيدينا على بعض العناصر التي تطور بها الكتاب المتأخرون حتى تكون ما نسميه اليوم بالمسرح الملحمي . ونحب ان نسأل الآن عن العوامل التي ادت الى هذا التطور : هل كانت هناك ضرورة لتجاوز البناء الارسطي للدراما ؟ وهل تكمن هذه الضرورة في تطور المجتمع والحضارة الحديثة أم انها كانت مجرد نزوة فنية امعن فيها الكتاب كيفما شاء لهم الهوى ؟!

الحق ان تاريخ الدراما يسجل اشكالا عديدة من الدراما غير الارسطية ولا يدع مجالاً للشك في وجود عوامل عديدة ادت الى هذه الاشكال او الاساليب المختلفة من البناء المسرحي . ونستطيع ان نقرر بادئ ذي بدء ان المادة او المضامين التي عالجهما الكتاب في معظم اشكال المسرح الملحمي كانت مضامين لها طابع الامتداد والاتساع المكاني . ولعل عبارة شيلر التي اشرنا اليها فيما تقدم ان تكون مصداقاً لهذا الكلام . فقد قال ان التراجيديا - وهو يقصدها بالمعنى الارسطي - لا تتناول الا اللحظات الحاسمة او الاستثنائية في تاريخ البشرية . اما الملحمة فتتناول تاريخ البشرية كله بما فيه من ثبات واستقرار ونظام .

بينو اننا اصبحنا الآن في حاجة الى تحديد معنى الدراما والشروط التي تجعلها ممكنة ! واقتد قام بذلك الباحث « بيتر زوندي » في كتابه « نظرية الدراما » (١) ، واعتمد على محاضرات هيجل في علم الجمال لينتهي الى ان الدراما الارسطية تقوم على العلاقات الموجودة بين الناس ، وانها مكان الاختيار الحر ، وانها اولية مطلقة بمعنى انها لا تتعلق بشيء يأتي من خارجها ، كما انها تتم في وحدة زمانية مكانية مطلقة . وقائمة على الترابط العائلي .

ولو نظرنا الى الانتاج الدرامي في اواخر القرن التاسع عشر على ضوء هذه الحقائق لوجدناه يتخلص منها واحدة بعد الاخرى ، بعد ان زلزلت الارض من تحتها نتيجة للرؤية الجديدة والواقع الجديد . فالعزلة

والتفكك في العلاقات بين الناس قد حلت محل الترابط الوثيق بينهم ، والظروف والاضغوط الاجتماعية التي تجسد فعل الانسان اخذت تخنق اختياره وارادته الحرة ، والرؤية الكونية او الايديولوجية الجديدة قد ادخلت الفرد في علاقات جديدة او بالاحرى فرضت عليه العزلة وجردته من كل علاقة خارجة عنه ، والعالية والترابط المنطقي قد تحطما ، والمكان والزمان صارت لهما وظيفة جديدة .

ادت ازمة الدراما الارسطية او الكلاسيكية الى ظهور مجموعة من التجارب اندرامية التي نظر اليها النقاد التقليديون نظرة الشك والارتياب . ولكن هذه التجارب قد تكدت اليوم بعد ان شارك فيها كبار الكتاب واصبحت جزءاً لا يتجزأ من رصيد المسرح العالي . ولذلك بات من الضروري ان ننظر الى الاشكال الدرامية الجديدة نظرة الجد والاهتمام ، لنجد ما يبررها في روح العصر التي كانت استجابة له . واذا كان المضمون الجديد او المادة الحديثة كما قال « جوته » قد استلزم اشكالا درامية غير ارسطية ، فقد وجب ان نبث طبيعة هذا المضمون الجديد وهذه المادة الحديثة .

رأينا كيف كانت الدراما عند استرنديج وبراندلو في اواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن رد فعل للتغير الاجتماعي والتطور الاقتصادي . ولقد ادى هذا الى غلبة النزعة العقلانية على الانسان الحديث واهمال نزعاته الباطنة او سد الطريق في وجهها ، فلم يكن امام الفن - والفن الدرامي بوجه خاص ، الا التعبير عن هذا الواقع الجديد او التنفيس عنه بالاغراق في تصوير العالم الباطن بكل ما يجيش به من اضطرابات وازمات ، او الهجوم على العالم الخارجي - عالم الطبيعة والمجتمع على السواء - الذي تحطم وتفتت ولم يعد من الممكن التمييز فيه بين الواقع والمظهر والحقيقة والقناع .

حاولت الدراما - بعد انحسار موجة المدرسة الطبيعية - ان تقدم على المسرح « صورة للعالم » من خلال العالم الباطن ، كما حاولت ان تكون هذه الصورة وافية وشاملة على قدر الامكان (على نحو ما حاول سترنديج على سبيل المثال ان يصور العالم من خلال الحلم فسي مسرحيته المعروفة بهذا الاسم) . وهكذا برزت اهمية وجهين من وجوه الدراما الملحمية في المسرح الحديث ، فراحات من ناحية تعالج مواد لها طابع الشمول وتقدم مضامين تعبر عن مواقف كلية ممتدة في المكان والزمان ، كما استطاعت من ناحية اخرى ان تدخل العالم الباطن في بنائها بكل ما ينطوي عليه هذا العالم من ذكريات واحلام ورؤى ومفارقات.

هذه الصورة التي حاولت الدراما الملحمية ان تنقلها عن العالم من خلال تصويرها للعالم الباطن يمكن ان نصفها بانها رؤية للكون او نطق عليها كلمة « الايديولوجية » التي شاعت اليوم على اللسنة . والواقع ان عصرنا ، سواء شئنا هذا او لم نشأ ، هو عصر الرؤية الشاملة او عصر الايديولوجيات . ولقد حاول هيدجر في كتابه « طرق مسدودة » (٢) ان يحدد معنى هذه الكلمة التي اصبحت طابع العصر . فالمقصود بالعالم هو وصف الوجود بأكمله . والعالم بهذا المعنى ليس مقصوراً على الطبيعة او الكون ، بل يدخل فيه التاريخ كما يدخل فيه علة الوجود ومبداء ايا كان تصورنا لعلاقته بالعالم .

واذا فصورنا العالم او الرؤية الكونية او الايديولوجية او ما شئنا من اسماء تعبر عن وجهات النظر الشاملة التي اصبحت طابع العصر الحديث - وهذه الصورة في الواقع لوحة يقدمها الانسان عن عالم الوجودات بأكمله ، العالم الذي تنصل به وترتب حياتنا فيه وننظر اليه كنظام قائم امامنا . فالانسان الحديث يتصور صورة عن العالم او عن الوجود كما يقول هيدجر ، وهو حين يتصور هذه الصورة انما يضع

(١) مارتن هيدجر ، طرق مسدودة ، ص ٦٩ - ١٠٤ ، فرانكفورت على الماين ، دار نشر قيتوريوكو سترمان ، ١٩٥٢

(٢) بيتر زوندي ، نظرية الدراما الحديثة ، فرانكفورت ، دار نشر زوركامب ، ١٩٥٦ .

قاله عنه « جوته » في مقاله الذي سبق ان ذكرناه عن الادب الملحمي والادب الدرامي . يقول جوته في وصفه لهذا الراوية او المنشد :

« ان الراوية الذي يتناول الكل ويقتصر على حكاية الماضي وحده يظهر في صورة رجل حكيم يستعرض الاحداث في هدوء وتدبر ، ويهدف بأسلوبه في الراوية الى تهدئة انسامعين حتى ينصتوا اليه ويطلقوا الانصات عن طيب خاطر ، كما انه يوزع عليهم الاهتمام بالتساوي .. انه يتقدم للامام او يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المستمعون حيث ذهب » .. وبقدر ما يستطيع الراوية ان يدمج المتفرج في تأمله ، بقدر ما يبعده عن الحدث المسرحي نفسه . ومن ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتفرج التأمل شيئاً يمكن ان يراقبه من عل ، وبهذا يتعد عنه هذا الحدث كما يتعد هو عنه . هذا البعد يضفي طابع الموضوعية على الحدث المسرحي بما يجعله « مثلاً » او « نموذجياً » ، ويجسّد الشخصيات من فرديتها ويجعلها اشكالاً او نماذج او امثلة لجماعة او طبقة من الناس .

وفي تاريخ اندراما امثلة عديدة من هذا الانشطار او الانقسام الذي يتجلى في الحديث ومناقشة الحدث ، اعني كسر حاجز الوهم عن طريق التأمل والتعليق والمناقشة (كما رأينا عند تيك وبيراندلو ، وكما لاحظنا عند بوشنر في اثناء الكلام عن القناع والوجه في مسرحية ليونس ولينا وان لم يؤثر هذا على الشكل الدرامي كما فعل عند الكاتبين السابقين) هذا الانقسام او الانشطار لم يقتصر على المسرح وحده . لقد كان نتيجة موقف تاريخي وظروف تاريخية معينة ، ولذلك امتد الى وجوه الفن المختلفة في العصر الحديث ، واصبح ظاهرة ملازمة له ، سواء في ذلك الفن التشكيلي او الشعر او الرواية الحديثة . المهم ان ظاهرة الانقسام هذه بين الفعل والكلمة او بين الحدث والتعليق عليه قد اصبحت كما تقدم وسيلة للتعليم والتأمل والتأثير وضرب الامثلة . ولا بد هنا من التفرقة بين التأمل في المسرح الارسطي او التقليدي عندما يتحدث الممثل مع نفسه في مونولوج وبينه في المسرح الملحمي ، لان التأمل هناك ليس الا لحظة يعود فيها البطل الى نفسه ليستجمع قراره او يستريح قبل الدخول في صراع جديد . انه تأمل لا يخرج به عن مسار الحدث ، لانه خيط داخل في نسيج هذا الحدث . وفرق كبير بين موقفه وموقف الراوية او المتحدث والمعلق في الدراما الملحمية ، فتأمله او تعليقه لا يندمج في تيار الحدث الدائر على المسرح ، بل يسير موازياً له او خارجاً عنه ، بل ان هذا التأمل او التعليق او هذه الرواية هي الخيط الذي يمسك البناء الدرامي بأجمعه . ان الراوية يخرج عن دوره كما يخرج عن الحدث ويتجه للجمهور ليتحدث او يروي او يفني او يشترك في حوار مع مدير المسرح ، على نحو ما نرى مثلاً في مسرحية « بلدتنا » لتورنتون وايلدر » .

هكذا نرى ان التأمل في الدراما الملحمية الحديثة هو الذي يحدد الحدث ، في حين ان التأمل في الدراما القديمة يرتبط بالحدث ويدخل في بناء المسرحية . ولذلك كان ارتفاع التأمل فوق الحدث او تبعية هذا لذلك في المسرح الحديث ذا اثر بالغ على الشكل نفسه . لقد اصبح الحدث كله مجرد موقف او حالة او مثل يضربه المعلق او الشخصية المتأمله بقصد التأثير او التعليم . ولذلك نجد في كثير من الاحوال ان الحدث الذي يصور على خشبة المسرح يسبب نوعاً آخر من الانفصال بين الفعل واللغة بحيث يمكن تصوير كلام الراوية في صورة حركات تمثيلية صامتة على خشبة المسرح .

ونكتفي بهذا القدر من الكلام عن العناصر الشكلية التي جدت على الدراما الملحمية الحديثة ، على امل ان ينضج ما قمض عند تناولنا لنموذج تطبيقي منها . ويحسن بنا ان نجمل النقاط السابقة في جدول تقابل فيه بين المسرح الايديولوجي من وجهة النظر الارسطية والمسرح غير الارسطي :

نفسه فيها او يعرض نفسه ضمن المشهد الذي يصوره ويتصوره . عاله اذا قد اصبح هو العالم كما يتصوره هو ، لا العالم الذي حاول مثلاً الحكيم الاغريقي القديم قبل سقراط ان يتصوره ويفهمه كما هو في ذاته . ووجود العالم مرتبط برأيه فيه ، وهو كذلك موضوع احلامه ومستقبله ومستقبل البشرية التي تعيش فيه . ولذلك اصبحت علاقته بالعالم او بالوجود في مجموعه هي علاقة رؤية وتصور ، واصبح يتنازع مع غيره من بني الانسان او يتفاهم معهم بسبب قربهم او بعدهم عن رؤيته وتصوره ووجهة نظره في هذا العالم ، كما اصبح تاريخ العالم الحديث هو تاريخ الصراع والشر والجلد وانهار النداء التي تفرق بين الرؤى ووجهات النظر والايديولوجيات ، وهو صراع مرير يستخدم الانسان فيه كل قدراته في العلم والحساب والتخطيط والتدمير ، بل كذلك في الفن والخلق والابداع .

اذا صح هذا تفسيراً للعصر الذي نعيش ونتعذب فيه ، فمن الطبيعي ان يكون المسرح تعبيراً عنه وان يصبح بدوره مسرح وجهات النظر الشاملة في الوجود او مسرح الايديولوجية (مهما كان من كراهيتنا لهذه الكلمة الاخيرة التي ظالما سببت ولا زالت تسبب الكوارث لابناء الارض !) وطبعي ايضا ان الدراما الارسطية يمكن ان تصور وجهات النظر الشاملة او الايديولوجية كما يمكن ان تصورها الدراما غير الارسطية . فهي في الدراما الارسطية تعبير عن الوان الصراع الفردي الذي يدور بين الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض . وهي في الدراما الملحمية تصوير للكون في مجموعه ومحاولة للتعبير عن العالم تعبيراً شاملاً يتجاوز حدود العلاقات الفردية ويسمح بالنظرة التاريخية او بالنظرة المتعالية على التاريخ . والواقع ان الدراما غير الارسطية قد قدمت هذه الصورة الشاملة للعالم بطريقتين : اما بتصوير موقف كلي تصويراً تاريخياً (كما هو الحال مثلاً في مسرحية موت دانتون لبوشنر) او برسم صورة شاملة للعالم على اساس نموذج مثالي (كما في مسرحية المسرح العالي الكبير لكالدرون) . والنموذج الذي نشاهده كذلك في مسرحيات كالدرون التي سبق الحديث عنها (الفصول المقدسة او الاوتو ساكرامنتال) يمكن ان يعالج المكان والزمان والمواقف والاحداث كما يشاء وتشاء الصورة التي يريد تقديمها للعالم .

ومسرح الايديولوجية الذي تعبر عنه تجارب القرن الماضي واولال هذا القرن يتصف بصفة اخرى تعكس رؤية الانسان لهذا العالم كنظام قائم يسعى بكل قواه الى فهمه والسيطرة عليه - وهي صفة التائيسر والتعليم . ويتصل بهذا التأثير والتعليم او يكرس لخدمتهما عنصر تقابله في المسرح التقليدي كما تقابله في المسرح الملحمي الحديث بوجه خاص ، الا وهو عنصر التأمل والتطبيق . فالمسرح الملحمي قد جعل المتفرج هو البطل (١) . والانا الملحمية قد اصبحت تفرض نفسها بقوة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين القاعة التي يجلس فيها جمهوره - الشاهدين . ونعني بالانا الملحمية هنا المغني او الراوية او مدير المسرح او الشخصية التي تراقب الاحداث الجارية على الخشبة فحسب ، بل تعلق عليها بوجه عام ومطلق ، وتحدد مسارها الملحمي ، وتتصرف في المكان والزمان وتخلق من الشخصيات والاشكال والاحداث مايعينها على تصوير المثل الذي تريد ان تفره للمتفرجين بقصد تعليمهم وتوجيههم والتأثير عليهم . هي اذا تقوم بدور الوسيط بين المسرح والجمهور . وهي تتأمل الحدث المسرحي من اعلى وتعلق عليه . وهي لا تكتفي بالتأمل الذاتي بل تتجه ايضا الى الجمهور لتشرکه فيه . واذا اردنا ان نفهم الوظيفة الملحمية التي يقوم بها الراوية فعلياً ان نرجع الى ما

(١) يصف احد النقاد الحديثين اهم خصائص المسرح الملحمي بانها هي « ردم الاوركسترا » اي الغاء الهوة الفاصلة بين الخشبة والصالة .

على مسرحنا القومي منذ سنوات قليلة وشاركت في اخراجها الفنان سعد اردش .)

وشيلر يسير في بنائه لمسرحيته « دون كارلوس » على الاسلوب الارسطي ، فهو يضع الصراع في موضعه من العلاقات الانسانية المتشابكة بين الناس ، وقيم بناءه على اساس من الاحداث التي يرويها التاريخ . ان الدلائل والامارات هي التي تحدد سير الحدث الدرامي ، كما تحدد المصالح المعقدة المتشابكة بين الشخصيات المختلفة بحيث يصل الصراع الى قمته ثم يميل الى الحل والنهاية . والنسيج الداخلي للحدث هو الذي يحدد بناء المسرحية . والمشاهد المختلفة تتداخل من ناحية المكان والزمان في بعضها البعض كما تتداخل تروس العجلة . والمكان لا يتغير في المسرحية تغيرا ملحوظا سوى مرة واحدة ، اذ يدور الفصل الاول في مدينة اراغون وتدير بقية الفصول في البلاط الملكي في مدريد . غير اننا لا نحس كثيرا بهذا الفارق او هذا الفراغ الكبير الذي يفصل مكانين بعيدين مثل اراغون ومدريد لان مسار الحدث الدرامي واتساقه المنطقي يملآن الفراغ ويقللان الشعور به الى اقصى حد . فنحن نرى تصميم الاجير دون كارلوس في المشهد الاخير من الفصل الاول على ان يرجو اباه الملك فيليب الثاني ملك اسبانيا ان يسلمه قياد البلاد الواطئة ، كما نراه يتخذ ما صمم عليه في بداية الفصل الثاني . وتغير الامكنة في الفصول الثلاثة التالية تغييرات شتى ، ولكنها تظل محصورة في نطاق القصر الملكي ، كما ان الاحداث التي تسبب في تغيير الامكنة تلتحم ببعضها البعض من الناحية الزمنية او تسير متوازية وتتم في وقت واحد . والمهم ان المتفرج او القارئ لا يشعر بالفواصل المكانية او الزمنية لان تسلسل الاحداث على المسرح تسلسلا منطقيًا مترابطًا ترابط العلة والمعلول يسد الفراغ ويمد جبراً يتم عليه العصور بينها ، بحيث نحس ان هناك حدثاً مسرحياً متكاملًا يندفع الى الامام ولا يسمح لشيء ان يوقفه او يعيد به عن طريقه . هكذا يتركز الحدث بكل مواقفه الدرامية من ناحية المكان والزمان في كل متصل مترابط الحلقات . صحيح ان هناك لحظات توقف في هذا الحدث ، كالحكايات التي تروى او الذكريات او المونولوجات التي تتحدث بها الشخصيات الى نفسها او المناقشات الفكرية ، الا انها لا توقف الحدث نهائياً ولا تسمح كما قلت بالخروج عليه . والسبب هو انها جميعاً . يدخل في نسيج الحدث العام فلا توقفه ولا تعطله ، بل تكون بمثابة محاور او عوامل دافعة له .

فاذا تأملنا مسرحية دائرة الطباشير القوقازية وجدنا انفسنا امام شكل آخر مما سميناه مسرح الافكار او مسرح الايديولوجية . فهي تتألف من ثلاثة اقسام مستقلة عن بعضها البعض هي المقدمة وقصة الخادمة جروشا وقصة القاضي ازداك . والقسمان الاخيران تربطهما صلة وثيقة ، ويمكن ان نعدهما في الحقيقة مقدمة للوحة الخامسة التي تجمع بينهما وتعرض فيها قصة التناقض بين المراتين المتنازعتين على امومة الطفل .

ان المقدمة تعرض الراي او الدرس الذي سنستخلصه من المسرحية اما المسرحية نفسها فليست الا المثل المصروب لاثبات هذا الراي او الدرس . فها هم اولاء جماعة من الفلاحين الروس يعودون بعد الحرب الى قريتهم التي خربها النازيون وفي نيتهم الاحتفاظ بالوادي الذي كانوا يزرعونه وتعميره من جديد . ويدخلون في حوار مع سكان المزرعة الجماعية المجاورة لهم ، الذين يريدون ان يشغلوا ذلك الوادي في مشروع واسع للري . ويفوز هؤلاء بعد مناقشة طويلة مع جيرانهم ويقنعونهم بان مشروع الري اجدى عليهما معا واقدر على زيادة خصوبة الوادي وانتاجه من الفاكهة والمحاصيل . ويحتفل الجميع بهذه النهاية السعيدة التي فض بها النزاع ، فيقدم المثلون الذين اشتركوا في المناقشة مسرحية نعلم انهم تمرنوا عليها من قبل . ونعلم ايضا ان المسرحية او التمثيل بمعنى اصح سيقوم على حكاية صينية قديمة عن

المسرح الارسطي

- ١ - البطل هو الشخصية الرئيسية
- ٢ - الحدث هو الاساس
- ٣ - الحدث يحدد التامل
- ٤ - التامل داخل في بناء الحدث
- ٥ - الدراما والحكاية شيء واحد
- ٦ - الراي العام او الجمهور يحدد
- ٧ - المسار الزمني متضمن في الحدث
- ٨ - حدث يخطو الى الامام
- ٩ - شريحة من حدث
- ١٠ - تركيز الزمان والمكان في اضييق نطاق .
- ١١ - الاهتمام بالعلاقات بين الناس
- ١٢ - تقريب الحدث الى المتفرج بطريقة وجدانية .

المسرح غير الارسطي

- ١ - التامل هو الشخصية الرئيسية
 - ٢ - التامل هو الاساس .
 - ٣ - التامل يحدد الحدث
 - ٤ - التامل مواز للحدث
 - ٥ - الراوية ينفصل عن الحكاية .
 - ٦ - الراي العام يشترك في المناقشة
 - ٧ - المسار الزمني يشعر به عن وعي .
 - ٨ - صورة ، موقف ، حالة ، مثل
 - ٩ - الحدث في مجموعه .
 - ١٠ - اتساع رقعة الزمان والمكان
 - ١١ - الاهتمام بتجاوز الجانب الفردي
 - ١٢ - ابعاد الحدث عن المتفرج .
- اما هذا الجدول فيلخص وجوه الانقسام او الانشطار الذي تحدثنا عنه في الدراما الحديثة وما يقابله في الدراما القديمة : -

الدراما الارسطية

- حدث
- ممثل
- مسار الحدث بعري
- منظر
- ديومومة زمنية
- مكان
- نظرية او راي

الدراما غير الارسطية

- تأمل
- راوية او محدث او مدير مسرح
- مسار الحدث لقوي سمعي .
- مكان للعرض
- اشارة الى الديومومة
- اشارة الى المكان
- مثل او عبرة او درس .

ومن الخير ان نوضح التقابل في هذين الجدولين بتطبيقه على نموذجين من الدراما الارسطية والدراما الملحمية على الترتيب . اما النموذج الاول فنستمد من احدى مسرحيات « شيلر » (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وهي مسرحية « دون كارلوس » التي بدأ بها ، كما يقول النقاد ومؤرخو الادب ، المرحلة الكلاسيكية في انتاجه . واما النموذج الثاني فهو من خير الامثلة على المسرح بوجه عام ومسرح يرشد بوجه خاص ، ونعني بها مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » (التي عرضت لحسن الحظ

التلقين الذي يتخذ صورة العرض والتمثيل . لان القاضي يقوم بدور الامير الكبير ، ولكنه يظل مع ذلك محتفظا بشخصية القاضي ويصف تصرفات الامير او يعلق عليها عندما « يخرج عن دوره » من حين الى حين .

وحكاية القاضي التي تبدأ بعد انتهاء حكاية جروشا لتتصل بالوقوف الذي صورته اللوحة الاولى من لوحات المسرحية ثم تصب بعد انتهائها في حكاية جروشا . هذه الحكاية تتيح للمؤلف ان يضيف عددا كبيرا من الاغنيات التي تبدو كأنها « نمر » منفصلة عن سياق الحدث الاساسي يتجه بها المنشدون الى الجمهور مباشرة .

ان مقدمة المسرح تتداخل باسئمرار في المناظر التي تعرض على خشبته ، والمفني وقرقته لا ينفصلون ابدا عن الاحداث او الشخصيات التي تتحرك في قاع المسرح . ولتضرب مثلا لهذا باللوحة الاولى من المسرحية : فالراوية يبدأ حكايته بانشاء هذه الابيات :

في الزمن القديم ، في زمن الدماء

حكم هذه المدينة التي توصف بالمدينة الملعونة

حاكم يدعى جورجى ابا شقيلي ..

وبينما نسمع هذه الابيات نرى امامنا مشهدا صامتا يصور الحدث الاول من احداث المسرحية . فها هوذا الحاكم يسير مع زوجته وحاشيته الى الكنيسة لتعميد ابنه ووريثه . ويتدخل الراوية بصورة مستمرة في مجرى الحدث فيقول :

للمرة الاولى رأى الشعب في عيد الفصح الامير ،

كان هناك طيبان لا يبعدان عن الطفل الرفيع خطوة واحدة ،

عن حبة عين الحاكم ...

ثم يأتي اول مشهد مسرحي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وهو المشهد الذي نرى فيه الامير كاتريكي وهو يحيي الحاكم . ويختفي الحاكم مع حاشيته في الكنيسة . وتخلو خشبة المسرح لحظات . وينشد الراوية قائلا :

المدينة هادئة ،

في ميدان الكنيسة يتهاذى الحمام .

جندي من حراس القصر

يداعب خادمة المطبخ

التي تظهر قادمة من النهر ومعها حزمة من الملابس .

ويعود التمثيل الصامت فيصور السطور الاخيرة من هذه الابيات على المسرح ، تمهيدا للمشهد العاطفي الذي سيتم بين جروشا وبين الجندي سيمون . وبعد انتهاء هذا المشهد يستأنف الراوية انشاده فيقول :

المدينة ساكنة ، فلم الجنود المسلحون !

قصر الحاكم يسوده الهدوء ،

فلم تحول الى قلعة حصينة ؟

هذه السطور الاخيرة التي تقطع الحدث وتسبب نوعا من الانفصال بينه وبين اللفة تصور بالتمثيل الصامت فوق خشبة المسرح ، وتعلق على الثورة التي ستجتاح المدينة . وبعد قليل نرى الحاكم وهو يغادر الكنيسة ، فيسرع الراوية بالتعليق ويقول :

يا لعمى الكبار ! انهم يلهبون ويحيثون

في خيالهم فوق رقاب الخاضعين

وكانهم خالدون ...

دائرة الطباشير وانهم سيستوحون هذه الحكاية ويعرضونها في « صورة مختلفة » . وهذا الاختلاف ينصب في الواقع على الهدف الجديد من الحكاية او الخرافة القديمة لانه يقصد منها الى غرض فكسري او ايدولوجي جديد . وليس العرض كله الا وسيلة لاثبات الفكرة التي تقول ان الحقوق الطبيعية ليست هي المقياس في الحكم على الامور - والحقوق الطبيعية تتعلق بحق المزارعين الاصليين من سكان القرية في زراعة وادبهم - بل ان المقياس هو الكفاءة والقدرة على استغلال الوادي باكثر طاقة ممكنة ليعود الخير على الجميع . ومن ثم لا يحصل على الوادي الا من يستطيع ان يبذل اقصى جهد ممكن في استغلاله . وعندما يعرض القسم الرئيسي من المسرحية - وهو دائرة الطباشير - نجد قاضي الشعب اذذاك لا يحكم للام الطبيعية بالطفل الذي تخلت عنه في وقت الخطر لانشفائها بمناعها وملابسها بل للخادمة الطيبة جروشا التي ضحت من اجله وورعته وتعهدته سنوات طويلة . وهكذا يلخص الراوية الحكمة او العبرة التي تنتهي بها المسرحية وتضم مقدمتها وقسمها الرئيسي في هذه الابيات :

اما انتم ، يا من استمتعتم

الى حكاية دائرة الطباشير

فاعلموا رأي الاقدمين

في أن كل ما هو موجود

فهو ملك لمن يحسن تدبيره ،

فالاطفال ملك للامهات القادرات

حتى ينموا ويتزعموا ،

والعربات ملك للسائقين المهرة

حتى يحسنوا قيادها

والوادي ملك لمن يروونه

حتى يؤتي ثماره .

ان المنشد او المفني هو الذي يصنع حبكة الحكاية ويخلع عليها اطارها ، فهو يجلس مع افراد فرقته الموسيقية في مقدمة المسرح ليروي على المتفرجين قصة الخادمة جروشا والقاضي اذذاك ويعلق عليها . وهو لا يضم الاحداث التي يراها جديرة بالعرض الدرامي في حدث مركز ، بل ينظمها كما تنظم حبات اللؤلؤ في خيط قصته . وهو يسد الفجوات الفاصلة بين اجزاء الراوية في المكان او الزمان بأشارته اليها وتعليقه عليها ، كما يقطع الحدث الاساسي في المواضع التي يختارها فيصف الموقف او يستخلص العبرة او يستريح مع افراد فرقته وجدير بالملاحظة ان اللوحات المختلفة تحمل عناوين مستقلة تساعد على توضيح الخط الملحمي الذي تسير فيه القصة . فهناك لوحة الطفل الرفيع ، والهروب الى الجبال الشمالية ، وقصة القاضي .. الخ . والخط الملحمي الذي اشرت اليه هو الذي يتيح للراوية ان يصف الحرب الاهلية ويعلق عليها ويذكر اسبابها وآثارها . وهو لا ينفرد بهذا الوصف والتعليق ، بل يشاركه الممثلون انفسهم لان الموقف كله موقف ملحمي شامل يسمح لهم بالانفصال عنه والنظر اليه من اعلى او من بعيد نظرة الوصف او التعليق .

ولا يصح ان يفوتنا كذلك ان برشت قد خلق في عرضه لقصة القاضي نوعا من المسرح الملحمي داخل المسرح الملحمي . والقارئ يتذكر بغير شك ذلك المشهد الجميل الذي يختبر فيه قاضي الشعب اذذاك ابن اخ الامير كاتريكي امام الجنود المسلحين ليرى مدى صلاحيته لتولي امور القضاء . فاذذاك يقوم بدور الامير الاكبر المتهم ويدينه بحلق ومهارة لا نظير لهما . وهو بهذا يكشف حقيقة الموقف السياسي كله امام الجنود المسلحين او الفرسان المصفحين ، كما يكشف عن الالعيب والامارات التي دبرها ذلك الامير . انه نوع من التعليم او

الشيخ والبحر

الى سعدي يوسف : (عابر الوادي الكبير)

وتدور البنادق

وارجع ثانية ، فارى انني متعب ، ذابل

متعب ، ذابل

متعب ، ذابل

ها انا ارتمي الان ، في كومة من ثياب ، واغرق فيها ،

لينزلق النوم لي

كالفتاة الصغيرة ، تهبط سفحا من الثلج ، باسمه ...

سوف اغفو قليلا ، قليلا

ساحلم حلما :

ارى سنتياغو

ارى في المنام الاسود الصغيرة ، في القاب ، تمرح ،

ابصر أن الحدائق لما نزل كالطفولة دائرة ،

والحياة قصيرة .

اعود الى البحر ثانية

استظل بسرب الاسود الصغيرة ، في القاب ، تمرح ،

اني اعود الى البحر ثانية

استضيء بشمس القرى .

مهدي محمد علي

البصرة

... واحسست اني هنا ، متعب ، ذابل ، هذه الامسية

ففكرت في كل شيء

تذكرت كل القصائد ، والاغنيات الجميلة

تذكرت تلك الصباحات ، طائرة ، كالفراشات ، مبتله

بالندى ، عبر تلك الدروب الصغيره

تمنيت لو انني عدت طفلا

اغرد كالبلبل المستفيض غناء

واسرح ،

اسرح ،

اسرح ،

كالنسمات على العشب

المس وجه الندى ، والجذور المعراة ،

يخضر قلبي ، وتضحى المسافات خضراء خضراء ،

كالشرفات البعيدة

وتضحى الحياة قصيده

تدور الحدائق فيها ،

ولكنها الان ، مرثيه ساخره

تدور البنادق فيها

وتبقى الحدائق واقفة

والتعبير . وقد اتاحت لنا ان نشير اشارات سريعة الى بعض الافكار النظرية التي اجملناها على الصفحات السابقة . غير ان دائرة الطباشير لا تمثل الشكل الوحيد للمسرح الملحمي . فهناك مسرحيات اخرى من انتاج برشت لا تقل عنها اهمية ، وهناك مسرح كلوديل الديني ، وهناك ظواهر ملحمة عديدة تقابلنا في المسرح الشعري (عند لوركا او شحاده) ومسرح اللامعقول (يونسكو واداموف) ومسرح بيكيت ، الى جانب ظواهر اخرى غير مكتملة عند وايلدر وتينيسي وليامز وارثر ميلر وغيرهم فضلا عن تجارب اخرى اخذت تشق طريقها فسي السنوات العشر الاخيرة . وهناك اخيرا لمحات لا تخفى من تأنيبه (وتأثير ما ترجم من أعمال برشت بوجه خاص) على بعض اعمال كتابنا المصريين واخوتهم في البلاد العربية الشقيقة ، مثل الفرافير ليوسف ادريس وليالي الحصاد لمحمود دياب ويا سلام سلم الحيطنة تتكلم لسعد الدين وهبه وآه يا ليل يا قمر لنجيب سرور وبلدي يا بلدي لرشاد رشدي وسليمان الحلبي للفريد فرج وليلة مصرع جيفارا لميخائيل رومان وحظلم بظاظا لفاروق خورشيد ورأس المملوك جابر وحفلة السم لسعد الله ونوس ومقامات الهمداني للطيب صديقي (وقد سمعت عنها ولم يتح لي للأسف ان اقرأها او اشاهدها على المسرح) ، الى غير ذلك من الاعمال التي يختلف حظها من النجاح او الاخفاق ، كما يتفاوت اصحابها في فهم طبيعة المسرح الملحمي وشكله والضرورة الفنية والفكرية التي تدعو لكتابتها ..

ولكن هذا موضوع آخر ، لا ادري ان كانت الايام ستسعفني بالرجوع اليه .

عبد الغفار مكاي

القاهرة

ان الانفصال الذي لاحظناه بين الكلمة والفعل ينطوي على نوع آخر من الانفصال بين الفعل والتعليق عليه . ويأتي مشهد هروب زوجة الحاكم التي تتخلى عن طفلها غمرة الخطر الداهم والاهتمام بالثياب والتنازع . وفي زحام الهروب من الموت يتفق حارس القصر سيمون مع جروشا على الخطبة . ولما كان مسار الحدث المسرحي كله يتم في صورة الحكيم او السرد القصصي فان هذا يتيح لجروشا ان تقف وقفه شاعرية تناجي فيها خطيبها بهذه الابيات :

سيمون شاشافا ، سوف انتظرك .

اذهب مطمئنا الى المعركة

يا عسكري ...

ونعرف من الحوار الدائر بين الخدم ان الثورة زحفت على المدينة وان المتمردين قد اعموا الحاكم . وبهرب الجميع ولا يبقى غير الطفل والخادمة جروشا التي تكتشفه وتتردد في اخذه معها ثم تجلس امامه حتى يطلع الصباح . وينتهاز الراوية هذه الفرصة فينشد ابياتا يمتزج فيها الوصف بالتأمل ، بينما نرى جروشا جالسة امام الطفل تتفكر في مصيره . وتمضي فترة طويلة من الزمن يشير اليها الراوية بقوله :

بقيت جالسة بالقرب من الطفل ،

حتى جاء مساء ، حتى جاء الليل ،

حتى جاء الفجر ...

وتفعل جروشا ما يقوله المنشد ، وتحتضن الطفل ...

نرى من هذا العرض الموجز السريع ان دائرة الطباشير القوقازية من افضل الامثلة على المسرح الملحمي وامكانياته المتميزة في الشكل

مناقشة

ما هي التجربة ؟ .. وما هي الحرية ؟

تابع التعليق على « التجربة الشعرية الجديدة »

بقلم فرانسوا باسيلي

فتحت « التجربة الشعرية الجديدة » التي نشرها الأستاذ محمود امين العالم في العدد السادس حواراً مشحوناً يومئذ عدة قضايا ادبية تبلورت في رد الدكتور محمد النويهي بالعدد التاسع على تعليقي على التجربة الذي نشر بالعدد السابع من الاداب .

لا اكتب الان رداً على الرد لمجرد دفع اتهام الدكتور النويهي لي « باتخاذ موقف دكتاتوري من الانتاج الادبي والرغبة في قمع كل تجربة لا تظفر برضاى الفردى » ! ولا لكي ارد سهماً بسهم واتهاماً باتهام ، مزعجا للجميع بغبار معركة يمكن ان تتحول بسهولة من الموضوعية الى الشخصية ، خاسرة بذلك نفسها ، لكنني اكتب لانني لمست ان الخلاف الذي انير حول تجربة الأستاذ العالم قد تبلور - خلال رد الدكتور النويهي - في قضايا ادبية جديرة بالتناول والبحث واستئناف الحوار . (ويمكن جوهرة هذه القضايا في قضيتين أساسيتين ، هما قضية التجربة ، وقضية الحرية .

يقوم دفاع الدكتور النويهي عن نشر تجربة الأستاذ العالم على مبدأ ان « حق التجربة .. حق مطلق بلا حدود » . وما دامت هذه المادة الشعرية « تجربة جديدة » كما يقول كاتبها ، فان لها الحق المطلق في النشر والوجود في الدائمة الادبية . لان هذه هي الطريقة الوحيدة لتمييز التجربة الصالحة من الطالعة .

لاني اتفق مع الدكتور النويهي في مضمون هذا الكلام . ومع ذلك اظل مختلفاً معه في موقفه من نشر « تجربة » الأستاذ العالم ، تصبح القضية بيننا هي اختلاف مفهوم « التجربة الشعرية » لدى كل منا . هل تلك التي قدمها لنا الأستاذ العالم « تجربة شعرية جديدة » ؟ الدكتور النويهي يرى انها كذلك . ولهذا يؤيد حقها في ان تنشر وتطرح للمناقشة والتحليل . يؤسفني انني لا ارى ان مادة الأستاذ العالم هي « تجربة شعرية » باي مقياس كان . يصعد ، اذن ، السؤال : ما هي التجربة الشعرية ؟

انني افرق بعدة ، بين تعبيرين متباعين تماماً . افرق بين « كتابة تجربة شعرية جديدة » وبين « محاولة لكتابة الشعر » . الخطأ الذي وقع في مسألة الأستاذ العالم هو ان (محاولته) لكتابة الشعر قد اخلت ونشرت باعتبارها « تجربة جديدة » في الشعر . الفرق بين العاليتين هو الفرق بين ماضي الشعر ومستقبله . من يكتب تجربة شعرية جديدة يكتب مستقبل الشعر ، يدع له وقعا وشكلا وروحاً جديدة . يفتح له مدناً لم تكتشف من قبل ، ويسبقه ليراه من الامام . باختصار « التجربة الشعرية » هي ابداع في الشعر وتجاوز له . بينما « محاولة كتابة الشعر » هي الخطوات الاولى لكل شاعر في طريق الشعر . تفراته وتخطاته ومحاولاته للخلاص من شبكة النثر . محاولة الأستاذ العالم تقع في هذا الزمن الاول . زمن قبل الشعر . مرحلة صراع الكاتب مع نفسه لكتابة شعر . والكاتب في هذه الرحلة . ليس من حقه ابداً ان ينشر محاولاته على الاطلاق . هذه هي القضية كلها .

هل هناك اختلاف او شك حول قيمة هذه المحاولة فنياً ؟ هل هناك شك في انها تقع قبل الشعر وليس بعده ؟ يبدو انه لا خلاف بدليل صمت النقاد الكامل امام دعوة الاداب لهم بنقد التجربة الجديدة . ثم بدليل اقرار الدكتور سهيل ادريس بانه لم يكن لينشر هذا العمل لو كان يحمل اي اسم اخر غير معروف ! يبدو اذن ان وقوع هذا العمل خارج الشعر وقبله قضية لا اختلاف عليها . السؤال التالي هو : هل هناك شك في ان تقديم هذا العمل تحت عنوان « تجربة شعرية جديدة » يمنح هذا العمل صفة الفتح الشعري الجديد ويقدمه في صورة ما بعد الشعر ؟ وعندما يقول الدكتور النويهي للاستاذ العالم « ان الشكل الجديد لم يقبل بعد ، فما بالك بهذا ؟ اتوقع له الرفض الشديد » ليس معنى هذه العبارة ان « هذا » الذي كتبه الاستاذ العالم هو مرحلة اخرى في تطور الشعر لا بد ستقابل بالرفض ما دامت المرحلة السابقة لها ، وهي اشكل الجديد ، لم تقبل بعد ! كيف اذن نوفق بين اجابة السؤال الاول واجابتنا للثاني ؟ كيف لا يكون هناك خلاف حول ضعف هذا العمل فنياً ثم مع ذلك يقدم الى الوسط الادبي باعتباره فتحاً شعرياً جديداً ؟ هل يمكن ان يكون هناك تفسير آخر يهوى ذلك الذي استخلصته من قبل وهو اننا نضع الاسماء والعلاقات فوق الشعر وفوق النقد ؟! يقول الدكتور النويهي : « والاستاذ باسيلي يعرف بلا شك ان ما يقوله الان عن تجربة العالم كان يقال مثله واكثر منه عن شعرنا الجديد كله . وكان يلوكة كتاب كبار من امثال العقاد . فماذا حدث ، والى اي مدى تغيرت اذواقنا فعندنا نقبل كثيراً مما كان يرفض ؟ »

هكذا يشبّه ما اقلوه عن تجربة الأستاذ العالم بما كان يقال عن الشعر الجديد في ايام ظهوره . وهكذا تضفي ، مرة اخرى واخرى ، على هذه التجربة ظلال وايحاءات من امكانيات الكشف الجديدي والابتكار الشعري . كان الشعر الجديد منحني خاصاً متفرداً ومتخلفاً عما قبله . فهل « قصائد » الأستاذ العالم تقدم اي جديد في الشعر ؟! اي جديد في النشر ؟! وهل نحن حقاً نخلط الى هذا الحد بين محاولة كتابة الشعر وبين الابداع التجديدي في الشعر ؟ مأساة الشعر انه لا يملك ميزاناً حساساً لوزن القيمة الفنية وزنا موضوعياً . ولكن هل يمكن ان يختلف التقييم الفني الى حد تحويل ماضي الشعر الى مستقبل؟ تبقى بعد ذلك قضية الحرية . التي بنى الدكتور النويهي عليها دفاعه عن حق العالم في نشر تجربته ، هناك نظرية في الحرية تقول ان الحرية في اي مجتمع كم ثابت . فاذا استحوذ شخص او فئة على اكثر من نصيبها العادل من الحرية ، فان تلك الزيادة تقتصب من حريسة الآخرين . فيحصلون على اقل من نصيبهم العادل في الحرية . فكلما زادت حرية السلطة الحاكمة في اي مجتمع ، نقصت حرية الحكوميين . وكلما تقيدت حرية السلطة وصغرت ، زادت حرية الشعب . لا يوجد شيء مطلق ابداً . كل الاشياء نسبية . كل الحقوق والحريات والواجبات نسبية . والأستاذ العالم بنشره هذه التجربة الضعيفة متخذة مساحة وشكلاً ووزناً اكبر مما لها ، يحصل بذلك على حرية اكبر من نصيبه العادل المخصص له . مازلت اذكر انه منذ سنوات قليلة طالعتنا جريدة الجمهورية ذات صباح بصفتين كاملتين (!!) من صفحاتها الادبية في عندها الاسبوعي ، مقدمة لنا « ملحمة شعرية » للأستاذ العالم . مساحة غير معقولة لم يسبق لأي شاعر كبير او صغير ان احتلها في اية مجلة او جريدة . لا اذكر اسم هذه « الملحمة » ولا تاريخ نشرها لكن ذلك يمكن الحصول عليه . يمنح انتاج العالم كل هذا الوزن والحجم وكل هذه الالقاب من « ملحمة شعرية » الى « تجربة شعرية جديدة » ، في الوقت الذي يحرم فيه الشعراء الحقيقيون من حقوقهم وحرياتهم ، فلا تمنح جائزة الدولة للشعر هذا الصام « لعدم استحقاق احد من الشعراء للجائزة » ! عندما تنشر « الاداب » للأستاذ العالم مادة لم تكن لتنشرها لو تقدم بها اي كاتب اخر غير معروف ، فانها اذن لا تمنح الأستاذ العالم « الحرية » في النشر ،

لكنها تمنحه في الواقع « امتيازاً » . ويتسمية مثل هذه المادة « تجربة شعرية جديدة » فاننا في الواقع نمارس اضطهاداً لأولئك الذين يقدمون فعلاً تجارب شعرية جديدة ، بمساواتهم بهذه التجربة .

فاذا تناسينا بعد هذا تلك « التجربة » نفسها . تبقى ظاهرة اهم وافصح من التجربة . وهي الظاهرة التي دفعتني لكتابة التعليق الاول . فقد حدث ما ثبت تماماً ادعائي الاول باننا نضع العلاقات الشخصية فوق الموضوعية . والاسماء الكبيرة فوق الشعر وفوق النقد . فرغم دعوة الآداب للنقاد بالتعليق على تجربة الاستاذ العالم وتحليلها ، فقد خلت الاعداد الثلاثة التالية لنشر التجربة من كل تعليق . ولدهشتي الشديدة غاب حتى ذلك الباب الشهري التقليدي الذي اشتهرت به الآداب وهو « نقد قصائد العدد الماضي » ، ففي العدد السابع لم ينقد احد قصائد العدد السادس ! وهكذا يغمض النقد عينه قليلاً ليدع الاشياء تمر . فهل لدينا نقد أدبي حقيقي ؟ وهل لدينا اي نقد على الاطلاق ؟ ليس انتقد من فعل الشيطان ؟ اننا نؤمن ايماناً ان انتقد - وخاصة نقد الكبار - خطيئة . فمتى سنقرر هذه العبارة : « نقد الكبار خطيئة » على اطفال المدارس ومتى سنوزعها على المكاتب الرسمية ؟ هل النقد بخير ؟ مثلما نحن بخير وعلى ما يرام . مثلما كل شيء لدينا بخير وكل ما نفعله على ما يرام . هل النقد موجود ؟ ولماذا يوجد هو وكل شيء غائب . ونحن غائبون . النقد نائم لعن الله من يوقظه . فلندع النقد ينام الى جوارنا في سلام . ولتصبحوا بخير .

فرانسوا باسيللي

نيويورك

الشعر الجديد .. بدون جمهور

بقلم صلاح صوباني

ما زالت التجارب الشعرية الجديدة ، تلاقي صدا وجفاء ان لم نقل تحظى بازورار ملحوظ من قبل الجمهور . وقد حاول بعض المتورطين بتقييم ورسم الخطوط العريضة وتطوير الاطر ووضع القلائد حول اعناق القصائد الموسومة (بالجديدة) والشعر (الجديد) ان يجدوا الميراث لهذا الزورار خصوصاً بعد ان انفتحت الصفحات الادبية والمجلات وكافة وسائل الاعلام على مصاريعها لهذا النمط من الشعر .

ان المسألة الهامة التي يحاول « نقاد » الشعر الجديد تجاهلها هي ان الشعراء الجدد لم يجدوا حتى الان الممر الذي يوصلهم الى غاياتهم ولم يضمنوا يدوم على الخصائص المميزة لهذا الشعر ، رغم مرور الزمن ، واصبحت الغالبية ترصد - بشكل يدعو للاشفاق - قصائد « كبار » شعرائهم ، ليرسموا على نهجها مع تغيير بعض المعالم (!!) ويظهروا على الجمهور بقصائد جديدة ... عندما لا تلقى الترحاب، تبدأ اللعنات تنصب على الجمهور الجاهل الذي لا يستطيع مجازاة الشاعر في ابتكاراته اللغوية ، وتفجيرات الاسلوبية ، وتراكيبه الحديثة وطرحه البكر .

ان بعض الحجج التي يستند اليها « نقاد الشعر الجديد » المتورطون باحكام لم تقم على الرؤيا واستبطان التجارب الجديدة ، انما استندت الى بعض « المصوفات » التي يصوغها « المنثرون » ويزدردوها « النقاد الجدد » ... مجازاة لتيار التجديد ومخافة الانهزام بالقصور في التقبل والجهل بالتحويلات في الاطر الفكرية الحديثة .

يقول احدهم في جريدة « الثورة العراقية » لا بد ان يكون قارئ الشعر الجديد مثقفا ثقافة عالية عميقة ، او ثقافة بمستوى ثقافة الشاعر على الاقل ، تشمل الالام بالتراث العربي والانساني ومتابعة التطورات الجديدة في ميادين الفكر والفن والعالم.

ان المتمعن في هذه « المقاييس » والمواصفات يقف اشبه بالعاثر ، فهي من ناحية تسبغ على الشاعر صفات الالوهية ، وهي منهتسي التجسية ، كما تعطي المبرر لبقاء الشعر (الجديد) بعيداً عن تناول الجمهور ... (لان الجمهور المثقف ثقافة عميقة ...) (بمستوى ثقافة الشاعر على الاقل) لا يمكن نواله الا بعد عمر طويل وبعد ان تطرأ تحولات جذرية في العالم ، وتوفر الوبية العدالة الاجتماعية ، على كافة ارجاء المعمورة ، ويتوقف اللهاث الساخن وراء انلقمة ، وتنقص ساعات العمل الى الحد الأدنى ويمتلك الناس ، كل الناس ، فرصاً متكافئة للارتفاع بمستواهم الفكري الى ابعد الحدود ، وحتى منذ هذه النقطة ، لن يكون الحصول على مثل هذا الجمهور أمراً ميسوراً ، الا اذا خططنا له ، ان يكون جمهوراً للشعر الجديد ، وفق اسس تربوية ناضجة وموجهة ، ولن نصن حتى في هذه الحالة تفوقه للشعر ، الا اذا تجاهلنا تطلعاته ورغباته وهواياته الأخرى التي تزداد وتتطور مع تطور العلم والتكنيك في اطار المعرفة الانسانية والقيم الحضارية المتطورة المتشعبة الافاق .

وهناك تجاهل لمسألة هامة ، وهي لمبة ، مارسها (نقاد الشعر الجديد) فترة طويلة وما زالوا وهي اغماض عيونهم عن اتساع افاق المعرفة ، وارتفاع المستوى الثقافي للجمهور بعد ان مسح التعليم اجفان الظلام ، وغزا مساحات شاسعة ، وبعد ان اصبحت الجامعات والصحافة والتلفزيون ميسورة ، وانفتحت شرفات الثقافات على بعضها ، واصبح توفر المعارف اكثر يسراً مما كانت عليه الامور قبل عشرات الاعوام .

واهم من هذا كله ، هو ان الجمهور (موضوع البحث) لم يقصد به في يوم من الايام وبأي حال من الاحوال جمهرة المتخلفين عقلياً ، والجهلة ، فهم ابعد ما يكونون عن الشعر ، لانهم يهيئون بحثاً عن اشياء اكثر نفعا لهم بحكم ظروفهم الاجتماعية انفسية ، كما ان من الشكاوى لم تنطلق الا عن المثقفين الذين يتعقبون مسار الحركة الثقافية باشكالها المختلفة ويحاولون جاهدين استيعاب التجارب الشعرية الجديدة دون جدوى .

ان النبرة الطاغية ، على ما يكتبه « مهندسو الشعر الجديد » تحاول ان تستدرج الجمهور ، ولا تواجهه بالاتهام المباشر ، انما تبسر عدم تجاوبه ، باستلهاام التجارب القديمة والتربى على الانماط المباشرة وبالتالي تفرز النبال السامة في عروقه وتزعزع الثقة بذكاكه وقابلياته الفكرية وتنتهي الى حكم ظالم ... (لا يصح الاستدلال بالجمهور) .

وانا لا اقول بان كل قصيدة تنال التصفيق والمدح ، هي قصيدة جيدة ، في كل الظروف والاحوال ، لكنني لا استطيع ان اتجاهل عشرات القصائد المرسومة على الصدور ، منذ مئات السنين وما زالت الشفاه تتداولها بتلطف حنون وشفاف اصيل ، كما لا يمكن ترك امور الادب ، ومقاييسه بيد « افراد » تدفعهم نوازع شتى وعلاقات غير نظيفة لتقييم الشعر والشعراء ، فهذا امر له خطورته ، وتحت يدنا من الأدلة الناصعة ، ما يكفي لتعرية الفشرات من الشعراء « ونقاد ومنظري الشعر الجديد » ... فهناك الاف السطور المكتوبة بشكل او باخر ، وقد تناولت فلانا وفلانا .. لاسباب لا نجعلها ولا يجهلها اصحاب العلاقة انفسهم لو انصفوا ضمائرهم ومارسوا عملية النقد الذاتي بصدق .

ان الحقيقة المرة ، تكمن في ان الظروف السياسية والاوضاع المعاشية والاجتماعية في بعض الاقطار العربية ، والاصح اغلبها ، فرضت ، واملت احكاماً ما كان لها ان تطل ونرى النور لو كانت الامور تسير بشكلها الطبيعي ، وان بعض المثقفين ، وحملة الاعلام لم يكونوا ليظهروا على المسرح لولا الظروف السياسية وواقع حال البلد الذي يعيشون في ظلاله الترفة .

يقول أحد « النقاد العراقيين » في مقالة نشرت في جريدة الثورة العراقية (... لا لان الجمهور متبلد الاحساس بل العكس هو

لادواتهم اللغوية ، وحضورهم الفكري والفلسفي ، وضيق الافق ، واستعمالهم لغة واحدة ، لا تمنح ايا منهم شخصيته الفنية ، واعتمادهم على ترديد مقولات فكرية ، وتشبيهات متماثلة ... وقد جرى رصد العديد منها ، فوجد ان الفاظ معينة وتعابير محددة كان يجري استهلاكها بنطاق واسع من قبل الجميع في فترات زمنية معلومة كترديد عبارات جنسية معينة ، او تحدي بعض القيم السائدة ، وارجو الا يفهم من ذلك ان المتكلم رجعي ، مولع بالآثار القديمة والمفاهيم المحنطة ، بل هو على العكس ، اكثر ثورة من جميع هؤلاء الشعراء الجدد الذين ينظرون للشعر نظرة متمردة ولكنهم في صميم حياتهم الاجتماعية من اشد المتخلفين والمحافظين ... وهذا التناقض يلوح واضحا في ممارستهم للحياة الاجتماعية واختلاطهم بالآخرين . فبقدر ما يسدو واحد منهم منفلا تجمده من اشد المتمسكين بالقيم البائدة ، بعيدا عن المفاهيم الحضارية ، وضئيل المعرفة بالاجواء الفنية المتطورة ، وبالعالم الجميلة كالموسيقى والمسرح والرقص ... وما زالت رواسب الماضي انظلم تتوسد اعماقه بكثافة وعنت .

وأرجو ان يكون لنا عودة لهذا الحديث .

صلاح صوباني

دمشق

عن بعض قصص ((الاداب)) ونقدها

بقلم : قاسم عبدالامير عجم

.. يقف باب (قرات العدد الماضي من الاداب) بين انجح ما تقدمه مجلة (الاداب) الفراء من عطاء فكري . وصحيح ان مستوى هذا الباب في كل عدد يحده النقاد الذين يكتبونه ، ولكن خطه العام انه اضافة - ان لم نقل اضافة - للامال الادبية التي تنشر في العدد الذي سبقه . وقد ازعج ان احد مبررات حرص الكثيرين من كتاب هذه المجلة الرصينة ، على النشر فيها هو انهم سيقارون رأيا مباشرا في انتاجهم قد يساعدهم على تدارك نقاط الضعف او قد يفدي فيهمهم التمسك بالجيد او التقدم في عطائهم وتطويره نحو جودة وتقاسم اكبر ! . ولعل هذا الاحساس باهمية هذا الباب تجده اكثر ، لدى القاصيين والشعراء مما قد يكون لدى كتاب الدراسات التي تحتل ، بطبقها ، المناقشة كتحصيل حاصل . من هنا ، اخال الكثير من القراء ينتظر « الاداب » ليس كمثير فكري حر ورصين فقط .. بل وهذا الباب من ابوابها بالذات ! ومن هنا اعتقد بعظم مسؤولية من يتصدى للكتابة فيه دقة وامانة . ولعل هذه المسؤولية هي التي دفعت العديد من الادباء الذين كلفتهم (الاداب) بنقد اعداد منها لان يعربوا علنا عن تهييبهم امام ذلك التكليف .

وما دام الامر كذلك .. فكيف استسهل الاستاذ «فاروق منيب» تلك المهمة وتلك المسؤولية فاذا به يلخص - نعم يلخص ولا شيء غير التلخيص - قصص العدد السابع من الاداب في عددها الثامن متوهما انه يناقشها او حتى يعرضها لمجرد انه نشر ملاحظات سريعة قصيرة بين ثنايا التلخيص او في مقدمته ؟

معدرة ايها الاصدقاء .. فاني اعطي لهذا الباب اهمية خاصة ، لاني اتحسس آفاق تأثيراته العظيمة النفع ، اذا التزم خطا حازما وثابتا في تقييم الآثار الادبية التي تنشر في هذه المجلة العزيزة المجاهدة ، وانه بالنسبة للادباء الشباب - اذا التزم ذلك الخط الحازم والثابت في امانته ودقته وعلميته - يمكن ان يكون شيئا

الصحيح ، فهو نبيل ، مرهف ، سريع التائر تستطيع ان تكسبه بان ترضي ابسط نوازع او تلهب اقرب عواطفه ، واكثرها استعدادا للعبث ...) ... وانا لا افهم كيف يكون الجمهور نبلا مرهفا ... وفي نفس الوقت لا يمكن الاستدلال برأيه ولو في اضيق نطاق ... وتتساءل لماذا لا يكون هذا النبل والارهاق متعاطفا مع الشعر الجديد . (ومنظريه) . ان هذه المزاوغات الفكرية والانتقالات الحزونية وتسيبك العبارات ، والظن غير المباشر يجب ان يتوقف عند حد ، لا بفرض ارهاب فكري ، بل بادراك الواقع ، والنظرة الصائبة ورفع العدسات المتكبرة عن العيون ، والافرار بالامر الواقع كما فعل بعض المساهمين في توزيع (الانفاب) والمداليات الذهبية ، في العدد التاسع من الاداب تحت عنوان (رسالة العراق) حيث قال :

« ثم ان هذا التلقي الساذج لتجارب الآخرين ، وتؤكد هنا على تلقيهم تجربة ادونيس وبعض تجارب الشعر العالي لا يكون تلقيا يعقبه تمثلا وانما هو تلق مباشر ساذج ، يحتكم الى نفس الشروط ليكون النغم من خلال اصابع الآخرين ، بمعنى اوضح ، انهم الصدى وفرق جوهري بين الصوت والصدى وبين المقلد والمقلد . اما العوامل الخارجية فهي متانية من اسفاف الكثيرين وركضهم اللاهث وراء الكسب المادي ... الكتابة كيفما اتفق وعن اي شيء الى تمجيد الذات » .

والرسالة حافلة بامثال هذه التعابير وفيها ادانة صريحة لكافة الادعاءات المريضة والتمجيد الاجوف ... ولا اريد ان اضيف شيئا على ما ذكر ، وانما تستلفت النظر عبارة (الكتابة كيفما اتفق) ، فاذا كانت الارهاصات الجديدة من قبيل (كيفما اتفق) فالف سلام على الادب والادباء ، والنقد والنقاد وعلى القيم التي عانى منها الافاقواسي الفنان الاف العذابات لترسيخ اسسها في صلب الحضارة الانسانية منذ ان عرفت الاغنية طريقها الى الشفاه ، ولا يفوتني هنا ، تقديم التحية الحارة للنقاد الذي وضع اصابعه على الداء وانتزع الجراحة من غمدها بعد صبر طويل ، ليقول (على وجه التعميم) شيئا جديرا بالمناقشة والاحترام ، وهو هنا يثبت موقفا نظيفيا لا يمكن تناسي آثاره في اطار الظروف البائسة التي تعيشها الاعلام اللاهثة وراء المكاسب المادية .

اذن كيف نستطيع تقييم الشعر الجديد وتطويره ومعالجة مشاكله ، بصدق ودون ضجيج ، لا سيما قضية ابتعاده عن الجمهور . اعتقد ان المسألة نوقشت مرارا وتكرارا ولن يضيف (نقاد الشعر الجديد) (ومنظروه) تبريرات جديدة للقوالب والكلاش السابقة .

ولمنا نمود الى المسألة ثانية بعد ان تجمعت بآثار من التناقضات ووقف الشعراء الجدد مشدوهين امام خيبة الامل التي يعانون منها ، ويرفضون من خلالها الجمهور واحكامه ولكنهم يعودون ليخطبوه بما ينشرون ويتهالون على طبع مجاميعهم الشعرية بشتى الوسائل رغم عدم قناعتهم بالجمهور وعدم اهتمامهم بما يطرحه من اراء .

بقيت ملاحظتان هامتان ، الاولى ، استشهاد (النقاد الجدد) بتطور الشعر العالي ، وهي عبارة ذات شمولية واسعة فضفاضة فما هو مفهوم الشعر العالي ؟ اذا كان المقصود به المحاولات الغربية المتفربة التي يقوم بها نفر من (الجدد) في فرنسا وامريكا وانكلترا ... فهناك بالمقابل تجارب جديدة في افريقيا وامريكا اللاتينية والفييتنام والصين واليابان وامريكا الزنوج ، وهي على نقيض الاعتبارات التي يتبنها (نقاد) الشعر الجديد ، رغم جهل اكثرهم باللغة الاجنبية ، واعتمادهم على سماع ما تردده بعض المقالات المسوخة التي تنشرها في احيان كثيرة دوائر مشبوهة ولا يزيد لكي لا يفسر الامر بالاستعداد على العناصر النظيفة من راكبي (الموجة الجديدة) .

والملاحظة الثانية ، تتعلق ، بمدى تملك (الشعراء الجدد)

كثيرا وفعلا . لذا ادعو المجلة لزيد من الاهتمام به ، واسمح لنفسي ان ادعو النقاد المجيدين - اكاد احدد اسماء معينة - الى مساهمة حقيقية فاعلة فيه لتنشيط النقد ، ولتوجيه الطاقات الجديدة نحو دروب الابداع الانساني المتطور والمثمر .

من هذا المنطلق عتبي الشديدا على السهولة الواضحة والسرعة التي عالج بها (فاروق منيب) قصص العدد السابع من الاداب لهذا العام .. وعتبي عليه لتلك السرعة وهو يتناول - لسوء الحظ قصصا بينها اكثر من قصة جيدة بل ومتقدمة على المستويين الفني والفكري معا .. لناخذ قصة الاستاذ صلاح عيسى الرائعة « نصف كوب من دموع التماسيح » حيث يحتشد الفن والفكر التقدمي والصدق والخلق احتشادا مكثرا من ان ترحل في مساحات بعيدة واسعة من صحراء معانينا اليومية القاتلة .

فهل يكفي مع مثل هذه القصة غير العادية ان نلخصها ثم نهدي التحيات - وما اقل ذلك - لكاتبها كما فعل فاروق !!

ان القارئ ، والقارئ المتذوق بالذات .. قد استمتع كما اعتقد كثيرا بتلك انقصة وفكر فيما قالته وهو يقرأ ، واستعاد التفكير وهو ينتهي . وربما اعاد اكثر من قارئ قراءة القصة فعاودوا التفكير ، وداروا في اكثر من موقع وتعزز في بعضهم اكثر من موقف واعتقاد خير . وتلك هي قدرات الفن الصادق والمتطور وهو يلتزم الانسان . والا فليس عيبا ان تسارع فائرة كسلافه العامري للكتابة من دمشق للاداب محيية تلك القصة ومعتبرة اياها علامة من أبرز علامات الفن القصصي في وقت كاد فيه هذا الفن ان يختنق عندنا تحت وطأة التقليد الاعمى لموجات الجديد .

اقول .. اما كان الاجدر بمن يتناول مثل تلك القصة بالعرض - ولا اقول بالنقد .. (كي اكون اكثر تساهلا) - ان يقدم لنا مكانا جمالا وفنا ومنطلقات نجاحها ، كي تكون لكاتبها دفعة ومركزا نحو التطور ، وكي تكون لقصاصيين آخرين يخطون على درب الفن هاديا وملهما يهتدون به ؟؟ ام لان العمل الناجح لا يساعد البعض على شحذ رغبات الهجوم واستعراض خزين المصطلحات ، فيهاجم بعدم الحديث من منابع نجاحه ؟ عفوا ، انا لا اعني ابدأ ان (فاروق) قصد مهاجمة القصة ولكني اعتقد ان عدم دراسة العمل الناجح هجوم عليه .

ان عملا ادبيا ناجحا وتقدما قصة صلاح عيسى يجب ان يلقى من لندا الحفاوة الواعية .. وأقل صورها هو ان يساعد من خلال دراسته على استيلاء اعمال اكثر نجاحا وارقي فنا . اما ان نكتفي بالقول ان هذه القصة مثلا تعالج متاعبا في مرحلة ما بعد الهزيمة ونمضي ، فان ذلك استخفاف بالفن وربما في قدرة القارئ على ان يكتشف ذلك الاستنتاج البيدي ، بحيث نأتي له بعد شهر ونقول له ان هذه قصة تتحدث عن هوموم النكسة !!

في قصة « نصف كوب ... » تلك تحتشد ادانة عميقة وحازمة لاكثر من سلبية من سلبات حياتنا في آن واحد بحيث ترتبط ببعضها كسبب ونتيجة وما يستطيع ذلك الا الفنان القادر . مثلا : سيطرة « الاسياد » - وهم الابواح الشريرة في القصة - على حكمت الصعيدي والاشارة باسي الى اسيااد الحكم والسياسة .. ومثل (الهجوم) الذي تشنه (ضحى) باردافها المثيرة الجذابة ، والاشارة الى الهجوم بالعقول الالكترونية على حلوان ! هنا بالاضافة الى الادانة واثارة التفكير سخريه مريرة تنتهي بادانة لا حدود فيها ولا رجعة عنها ، للتخاذل والاستسلام ، ومثل اسم حارة الورد يطلق على محل اقامة (حكمت) حيث القانورات والجرائم .. ومحطات عديدة اخرى في القصة تحتشد عندها الافكار والتساؤلات ! وفي القصة دراسة متأنية للشخصيات بحيث تصير كلماتهم عنهم بدقة ، حتى تبدو وكأنك ستفرض اي كلام آخر غير الكلام الذي يقولونه في القصة .. فالراسمالي يتحدث بالارقام الى حد الملايم واحتساب اجرة المكالة

التليفونية واصافتها للكلفة ! والفقير المسحوق تنكسر على لسانه كلمة (تاكسي) لانا ليست من بين الكلمات التي يستعملها في حياته الجافة .. بل ان تناثر حروف هذه الكلمة على شفثيه تعبير عن تمزقه وتناثر حياة ابنته بسبب غياب هذا الذي يسمونه (تاكسي) ! والطبيبة ، او لنقل العلم - وهذا ما ترمز اليه - حين يفكر الى البعد الاجتماعي ، يصبح شيئا من التفاهة بحيث ينير غضبنا .. وحتى الانثى حين تحمل مثل ذلك العلم المجذب تفقد انوثتها ورقتها وتحول الى وعاء (علمي) لا ينفع قدر ما يحرق منا الاعصاب وخلايا الاحساس بالانسانية . واشياء واشياء كثيرة اخرى اتمنى ان اعود اليها في دراسة قصص اخرى لهذا الفنان المخلص .. ولعلنا نلتقي فيها مرة اخرى .

واذا كانت السرعة قد دفعت (فاروقا) لان يركن هذه القصة مع تحياته في خانة القصص التحيزاني - وهي كذلك بدهاءة - وبمضي ، فانها (اي السرعة) قد أوقعت ، كما ارى ، في منزلق اعجب كيف وقع فيه ، حين صنف قصة (الحصان) لعيسى مهدي الصقر ، بعد ان حملها ما لا تحتل ، في تلك الخانة ايضا !!

فتلك القصة العذبة ، اللذيذة ، الشعاعية الرؤي .. ليست اكثر من صور واحاسيس ونبضات انسانية مصفاة ومسلولة الى درجة بعيدة العذوبة والرفقة . فان الانسان في مجتمعنا - وهي مجتمعات التخلف وفوضى السير الى امام وتخطي الاحلام في ظلام الواقع - حين يمتد به العمر وتتعبه المعاناة والمجاعة ويهرهه العطاء ، يتحول الى شيء مهمل كحصان متعب لم تشفع له نقاط الفوز بالعديد من السباقات حتى في ان يجد له ماوى يموت فيه .. مع انه سبب الخير الذي ينعم فيه صاحبه ربما .

تلك هي فكرة القصة - كما اعتقد - بدون تاويلات مفروضة عليها ، وهي فكرة انسانية بالاساس ، اعطتها امالجه الفنية العالية والصادقة ، بعدا اكثر عمقا واشد تأثيرا ، نكتها ليست ابعد من الاطار الانساني بحال من الاحوال . فكيف تحول الحصان ، في تلخيص ف . منيب ، الى رمز للامة العربية المهتكة ؟؟ وكيف تحولت حقيقة في بيت رجل متقاعد الى فلسطين لمجرد وجود اشجار يرتقال في الحديقة ؟ يبدو لي ان فاروقا نفسه غير مقتنع بهذا التخريج ولذا سارع الى الاستدراك بان جانب القصة الانساني قد وصلنا من صورها الظاهرية . ولكنه في الحقيقة هو كل القصة انني تدب ان يرخس الانسان رخص حصان مطرود بعد ان اجهده الجري بحيث بات مجرد مصدر للزعاج يتنادى البعض كي تسرع البلدية لانقاذ الشارع منه .. اذ يتهاوى في وسط الشارع وتقيم وتلفي كل الامجاد السابقة . وهكذا يتأمر الشاب مع زوجته لارسال الاب المعجوز المتقاعد المتب الذي تتضال حياته الى مجرد ملامسة الاشجار خلسة ، يتأمران لارساله الى مستشفى المجانين تخلصا منه ، في نفس اللحظة التي يتنادى الناس لابعاد الحصان من الشارع !!

وكما ان (امجاد) الحصان لم تنج من سوء المصير فان انجاب الرجل نفسه لهذا الابن المتفجر بالحياة والشباب لم يشفع له بحقه في الاحترام كإنسان سوي فقط . ودع احترام انعطاف والتضحية في شخصه ! وكما ان الحصان قد طرده صاحبه الذي استفاد منه ، فان الشاب الذي نشأ في ظل ابيه وتربى من عطاءه هو الذي يتأمر مع زوجته للتخلص منه !! غير ان الحياة في نلتها الحقيقي تبقى الى جانب العطاء ، وهكذا تأمر الطفلة الحفيدة الى جدتها ويرتاح هو اليها ويرنو لها بمودة وحب .

ان قصة (الحصان) جندت لنجاحها لغة الشعر وقدره الرسام البارع وصفاء الرؤية وحب الانسان ورفض امتثانه .. في اطار فني مقنع الحجة حديث الاسلوب ، يستفيد من فن السينما ليعمق قدرة

في القصة . اما تحميلها بما ليس فيها - رغم انها توحى باشياء كثيرة - فليس الا سهولة وسرعة في اطلاق الاحكام .. وبسببهما تصور فاروق ان الجدل في القصة هو صاحب الحصان مع ان القصة لم تقل ذلك ابدا .. ولا علاقة للحصان بالرجل المتقاعد ، الا استخدامه لتجسيد مأساة امتنان الانسان وعدم ضمانه في مجتمعات التخلف والتمرد الارعن . وقد يرى آخر في القصة انها دعوة لانفناء الماضي والتخلص منه لانه قد انتهى واستهلك دوره .. غير اني مع وجهها الانساني الاول .

يخيل لي ، ان تقرير الاخ فاروق في مقدمته ، بان قصص العدد التي كتب عنها تنتمي الى ادب النكسة ومجتمع ما بعد الهزيمة ، جعله يتحيز ليدخل اكبر عدد منها قسريا الى تلك الدائرة - وهي قريبة منها في اغلبها - .. بحيث حمل قصة الحصان مالا تحمله ليسبها لتلك المجموعة . وبسبب ذلك التحيز لتبرير حكمه المسبق الشامل على القصص ، نسي ان يشير الى ان بعض القصص التي لخصها يتقصها الكثير كي تحوز شرعية الانتماء لادب النكسة وهو ادب معاناة ، ومخاض ولادة فجر جديد تري بكرامته وحرية . ف (قصة) الاخ رشاد ابو شاور مثلا على بعدها عن استكمال مقومات قصة فاعلة ، وجدت لدى الاخ فاروق تبريرا بان القصة لدى شيابنا تحولت الى قصيدة شعر ! ان (حالة حب) رشاد تلك ليست اكثر من لوحة فنية او صورة وذلك لن يميها في شيء كما لن يقلل من صدقها . غير ان انتسابها للقصة كما يبدو لي ضعيف الاواصر ولكنها في روحها وانفاسها قريبة من قصص الهزيمة والنكسة والامها .

بينما جاءت قصة (نهاية غير طبيعية لمسرحية اغنية على الممر) بذكاء فكرتها وجديتها وصدقها ، ناجحة لانها لبست الرداء المناسب لمضمونها ، فجاءت تأكيداً على ان الشكل والمضمون وجهها عملة واحدة فهي متصلة الفكرة بمسرحية ، ولذا جاء الحوار فيها هو الغالب مع جمل وصف قصيرة ، كانها تحديد وتوضيح لما يدور على المسرح . ولان محتواها تقدمي يفيظ البيروقراطية الجشعة التي تعفنت تحت اكداس المصالح فاصبحت عدو الحرية والثورية الاول .. فان القصة حملت نوعين من الحوار :

الحوار الذي يدور على لسان الجندي وموظف الاداعة فعلا ، وحوار آخر يدور في ضمير الجندي وبين اضلاعه .. وهو الحوار الاكثر التيعا والاشد احترافا لانه نرف القلب والروح .

ولكننا في سجن البيروقراطية لا نبوح بذلك الحوار والا رميناً بتهمة الثورية وانتخرب ! لذا يضطر حتى الشاب المخلص الملتزم منا الى ان يساوم بقدر فيتنجب تسمية الاشياء باسمائها علنا . لكنه في ضميره يقول ما يريد سرا ، كانه يكفر بذلك الحوار السري عن خطيئة مجازاة السلطة الكاذبة المتحكمة ولو بالكلام . حتى لو كان الكلام بهدف يخدم الثورة ! غير ان القصة لا تقودنا الى ما نريد رغم المساومة .. اذ تطبق مخالف البيروقراطية على (البطل) لمجرد رائحة الكفاح والثورة في كلامه ! وتلك ليست ارادة الكاتب بل هي امانته في التعبير عن حقيقة حالنا ..

.. تلك بعض مبررات نجاح قصة (عادل ابو شنب) هذه ، وكان للناقد ان يتعمقها ليقرر ذلك النجاح عن جدارة . الا انه كما بدا لنا .. ابرز ثقته بالكاتب ومجده الادبي السابق ! فلان قصص ابي شنب جيدة منذ الخمسينات ، فكيف لا تكون هذه جيدة حفاظا على مجده ؟

الواقع .. ان مثل هذه النظرة الواثقة بكل انتاج الكاتب الجيد ، مازالت لدى العديد من نقادنا تفعل فعلها فتفرز العديد من الاحكام القاصرة ، المرتجلة ، ان لم تكن المحابية والمداجية .

اجل ان الكاتب الفنان الناجح حريص على نجاحه بالتاكيد .. وذلك منطق الاشياء . وبسببه نتوقع ان يتحفنا بما يعز ذلك النجاح . ولذا تكون متابعة اعماله اللاحقة بدقة ضرورة واجبة لدراسة الجديد فيها ، التطور والتجاوز لما سبقها ومن هنا يثرينا الناقد بما اثرنا به

الفنان المبدع .. او يزيد ثراءنا . غير اننا نلاحظ ان العديد من النقاد (يستسهلون) الامر فينطلقون من (حتمية) موهومة هي جودة انتاج الكبار فيروجون يبررون تلك الجودة ، وتكون مقالاتهم لهناسا لآليات تلك الفرضية المسبقة .. واطلاق احكام متحيزة بعيدة عن الموضوعية .

انا لا ادعي هنا ان الاخ فاروق قد سار على هذا الدرب ولكنني اأمل - وقد شملت رائحة مثل ذلك السير من حكمه على قصة ابي شنب - الا تكون تلك الموافف المسبقة من الفنانين الناجحين هي التي دفعته لان يسرع لتقرير نجاح هذه القصة دون ان يتحفنا بمكامن نجاحها .

ومثل تلك الفرضيات المسبقة التي يلعب دورا ادهابيا - ان امكن القول - في تقرير احكام مسبقة من بعض الاعمال .. تفتشت بعد هزيمتنا عام ٦٧ موضة سيئة اخرى مارسها بعض شيابنا بشكل مثير .. وذلك بدس اسم حزيران هنا وهناك في ثنايا العمل الادبي ليمنحوه جواز مرور الى خانة ادب النكسة وبالتالي ليأتي نقاد ومعلقون فيشيروا الى ذلك و (يدرسوا) جوانب (المعاناة) وتفصيل دلائل العمل الادبي على المقاسات الحزيرية لمجرد انه حمل العلامة المسجلة الفارقة .. حزيران !

قصة نيروز مالك انني تحمل الكثير من عوامل النجاح اوحث لي بشيء من ذلك .. فقنوناها (حزيران ١ ، ٢ ، ٣ ... الخ) بموضوعها عن رجل عاجز جنسيا حتى ازاء جسد بديع ومثير وفي متناول يديه ، وبذلك يريد الكاتب ان يرمز الى عجزنا وهزيمتنا !

وقد يكون ذلك رمزا فيه شيء من العقولية ، لو احسن استخدامه وربطه بدقائق واقضا بشرط الانتباه الى شيء مهم هو اننا كشعب لسنا عاجزين ازاء الهزيمة . فليس فينا عجز بدليل اننا نقاوم كي نتحرك وننتحر من سجن حكمانا .. ان كان ثمة عجز ففي حكمانا المستسلمين .. وما هو بعجز قدر ما هو جشع وطمع في ان تستمر مكاسبهم ومصالحهم الانانية .. قل انه عجز طبقي . غير ان ذلك الرمز لم يوظف جيدا لخدمة هذه الفكرة ولا حتى لفكرة العجز ازاء الهزيمة بشكل عام . فقد جاءت القصة يسودها الجنس والعجز الجنسي كليا .. واحداثها وانفاسها تلهث وتفتح شبقا وتقرأ اكثر اجزاها وانت في جو جنسي محموم !! فجأة يقفز بك الكاتب من بين الافخاذ والشهوة الى الخنادق وقطع الانبيوم التي تلقي الدمار والموت ، والى المستشفيات والدم المتخثر ، من خلال هواجس الرجل العاجز ! وفجأة يتحدث عن اجواء حزيرانية يرمز لها بالظلاء الازرق الذي يغطي الزجاج !! الطريقة المفاجئة التي دخلت بها هذه الهواجس والاجواء الى القصة هي التي تدعو الى الشعور بالانفصام بينها وبين جو القصة الاساسي .. بحيث تصبى بالاقحام والافتعال ، وينسحب (بطل) القصة ليطل بل ليقف الكاتب يقول ما يريد ولذا ما خدم ذلك الرمز فكرة القصة فلم نقتنع بربط عجز بطله بعجزنا وبالتالي فلا تكفي الإشارة الى الاجواء الحزيرية بشكل غامض لان نعد قصته (حزيرانية) .

واذا تركنا كل ذلك وقبلنا القصة بوضعها الذي جاءت به .. فاننا امام ملاحظة تدعو للتساؤل ، وحتى لتقليل جانب الصدق في التجربة : وتلك هي (حكاية) استعمال المرأة لقطعة المخضرات بديلا عن عضو زوجها !

يبدو لي ان هذه الحادثة جاءت لتأكيد العجز وتمييق الاحساس به ، ولتعبير في نفس الوقت عن التحدي والتمرد عليه . ولكنها بالشكل الذي جاءت به لا تخدم ايا من الهدفين بشكل صحيح . فقد كان بإمكان الكاتب ان يتركنا نتابع تلك المرأة المفجوعة بعجز زوجها المحتاجة بشبقها (تمرد) على العجز بطريقتها وهي بعيدة عن مسرح العجز .. فذلك ادعى للصدق ، فان مثل ذلك (التمرد) يمارس سرا في العادة . قد يقول الكاتب ان الحادثة جاءت لتحدي العجز

الجديد والجمهور نظرة في واقع العلاقة بين الشعر بقلم : علي الكعجي

تمخض انصرام السنوات البضع الاخيرة ليلاد حركة التجديد في الشعر العربي عن واحدة من اهم المسائل واقعية وحقيقية ، وهي تحمل مضامين نقاشية وامتدادات حوارية لا يحدها كونها تمتلك ابعادا قابلة للتشعب بين الاخذ والرد ، والقبول والرفض ، ولن تأخذ - ربما لفترة طويلة - طابع الحسم المبني على تصور واقعي ومنهجي شامل يمكن اعتماده والركون اليه . تلك هي مسألة العلاقة بين الشعر الجديد والجمهور . . واود صياغة هذه العلاقة على النحو التالي: نظرة الجمهور وموقفه اللامبالي واللامتكثرت الذي يصل اقصى درجات رد الفعل انسلبي عندما يكون ادانة موجهة للشعر الجديد والقصيدة الجديدة ، بعدم الايقاع - على حد تصورها - بمتطلبات اثبات (جماهيريتها !) بحسب المفهوم الادبي والفني الواسع للجماهيرية ، وهي نظرة وموقف ينبع قصوره (البرر !) من (شرعية !) تاريخية وزمنية مؤقتة لم تتخذ موقفا فطما مستعصيا على المعالجة والحل بعد ، بل يمكن ان تزول بزوال المسبب او الاسباب ، كما يرتن حلها ومعالجتها من جهة اخرى بالجانب المتهم الثاني الذي هو موقف الشاعر (الشعر الجديد) من هذا الجمهور . ولا بد من ايفاح هنا : يتميز موقف الشاعر من الجمهور - اقتصارا ضمن موضوعنا هذا علاوة الشعر الجديد بالجمهور - بالارتباط بمستويين متلازمين من نوع العلاقة على ما نحسب ، بحكم ان « وعي الناس محدود بالغياس الى المبدء » (١) من جهة ولان « المؤسسات التربوية والتعليمية والثقافية قد عودت القارئ طيلة القرون الماضية على الازدراء دون المصغ » (٢) من جهة اخرى تضاد وتوازي الاولى بانوت ذاته .

المستوى الاول من العلاقة هو المستوى الملزم او الالتزام الذي ينبعث مباشرة واختصار من توجيه الاسئلة التالية : لماذا القصيدة الجديدة ؟ وما هو وسطها المؤثر والتأثر ؟ وماذا تبقي وتبقي ؟ وهي اسئلة باتت معروفة جيدا عند انشره من القراء على حد سواء بالنظر لما تحمله من افتراض ودلالة واضحة في الالتصاق ، والتماس الحميم لهذا النمط الشعري بقضايا الجماهير الغفيرة (٣) - السياسية منها والتحررية والطبقية والاجتماعية وغيرها - ومعالجة هذه الموضوعات ومواكبتها واغنائها باستشرافات مستقبلية دالة ، على اعتبار ان الشعر بصورة عامة وسيلة لا غنى عنها من وسائل اقامة قيم جديدة للمجتمع وفق متطلبات حضارية وانسانية ملائمة للعصر ، وهو ان يعني تجربة واستيعابا ومن ثم اعادة وخلقاً - عبر رؤى شعرية وحلم - لعالم في مستوى اجتماعي وحضاري ارفع في الدرجة الكيفية لعالم (رويني) معاش ، وعلى هذا يمكننا السجديد اكثر : كون الشعر الجديد وعيا اجتماعيا وتجاوزا مستمرا بما يشفع ويعزز تقدم المجتمع وبناء حياته على اساس راسخة هائلة تمتلك اصانة تاريخية عربية منفردة وتراثية متجذرة في حياة الامة .

المستوى الاخر من العلاقة والارتباط ، هو المستوى المطالب او المتسلم الذي ينبذ ويربأ بالجماهير نظرتها المتواكدة والكسولة ، وينتقص

(١) من مقالة الاستاذ طراد الكبيسي - الشعر الجديد والجمهور - صحيفة الثورة العراقية ١٤/٩/١٩٧٢ .

(٢) نفس المصدر السابق .

(٣) يمكن للقارئ ملاحظة اغفالي للعوامل الذاتية والموضوعية والتاريخية لانبثاق حركة التجديد الشعري نظرا لما يمكن ان تجسره علينا من استطراد بعيد عن صلب ما نحن بصدد الان على الاقل .

امامه . . هنا اود ان اذكره بان مثل ذلك (التمرد) هو نوع آخر من العجز ، بل هو العجز الملل . . ولذا ليس من المعقول ان ينهار الذي يتحدى ويشور امام من يتحداه ويشور عليه بذلك الشكل المذل بان يكشف عن اكثر انواع عجزه مرارة . وهكذا نجد ان من الاصدق والافضل فنيا ان لو مارست المراءة (تمردا) خارج الفرفة لان ملاحظة علمية وفسيولوجية اخرى تؤكد ذلك :

فان فترة خروجها من الفرفة الى المطبخ والبحث في المطبخ عن ذلك الشيء الذي تستعمله كافية لان نخفف من شبقها وبالتالي تكون اقل حاجة لذلك التمرد الصارخ العنيف . . وقد نقول ان صدمة الاحساس بعجز زوجها ربما تسبب لها عجزا وبرودا باعثه الياس يشجع توارده الخروج من الفرفة الى المطبخ .

كما نجد ان تسلسل التمرد كفعل قد جاء مقلوبا . . فبعد ان انهارت امام زوجها ذليلة لممارستها الجنس بقطعة خضار طويلة امامه راحت تنفجر عليه غضبا ندعوه للتخلي عنها والا فستدفع الى الانتحار او احضان عشيق !!

كي يستقيم منطق التمرد فان من الانجح والاصدق ان يتم بالتسلسل التالي : تسحب نفسها من السرير بغضب وتعلن وهي نائرة كل مسببات غضبها وثورتها ثم تفادر الفرفة ولها ان تمارس خارجها تمردا . . فان ذلك كان سيخدم فكرة الكاتب تماما . لان التمرد يبدأ بالفكرة ثم الكلمة ثم الفعل كما نعرف . كذلك فان ثورتها الكلامية خاصة لو احسن الكاتب تكليفها كانت ستهيؤنا لقبول ثورة الفعل . بل ان مجرد ترك الزوجة للفرفة وزوجها وحيدا يخور بعجزه كسور منهك كان سيحسد التمرد الكامل على العجز وترك العاجزين لوحدهم . اما وقد فانت الكاتب تلك الملاحظات المنطقية الصغيرة ولكن العميقة فقد جاءت الاحداث وانتقاله بين عجز الرجل وبين فواجع الفارات انجوية والخنادق صورا غائمة تبدو مفروضة ومفحمة لتكوين قصة حيزانية ولكنها جاءت مبهضة . اذ بقيت قصة مكرسة للجنس والعجز الجنسي بكل تخطيطاته وبكل فورات وتهيجات الجنس .

وتبقى على قصة نيروز مالك هذه ملاحظة اخرى :

فاذا كان الرجل العاجز بانانيته لا يريد ان يتخلي عن ضحيته فانه بذلك تجسيد لحكام انظمة الاستسلام فعلا حين تثبت الاحداث اليومية عجزهم وجبنهم بينما هم يسوموننا الارهاب والعذاب . . انه رمز مناسب لهؤلاء . غير ان القصة تقدمه لنا وكأنه عاش تجزبه القتال ، حيث تطارده صور الدم المتخثر والخنادق والاشلاء ودمار الفارات الجوية . . ان هذه صورة مقاتل اكوى بنار التجربة وانه يتألم بها حتى وهو في مخدع الزوجية (على فرض دقة التصوير) وهذه الصورة ليست باية حال صورة حكامنا الذين تابعوا مآسينا وجراحنا متفرجين عليها بتفرز من كراسيهم المذهبة . ولذا يصبح من غير المعقول ان يعبر المقاتل عن العجز ان المقاتلين لا يحملون العجز ولا يورثونه لاحد وانهم مازالوا يعنون بالرائع الفعالي من البطولات .

تلك ملاحظات لم تتناول كل قصص العدد السابع طبعاً - لاني لم ارد ذلك اصلا - ولكنني وجدت بي حاجة ان ا طرحها امام القراء وامام الاخ ناقد قصص ذلك العدد وامام بعض كتابها . . حاجة ولدت من احساسنا بانها ملاحظات تمنيت الا نقيب عن الناقد .

بقي شيء آخر :

اذا كنت عتبت على الاخ فاروق منيب سرعتة في عرض تلك القصص وتجاوزة عن الكثير الذي فيها فانه للامانة ان اقول ان تلك الظاهرة قد تكررت مع كتاب غيره تناولوا قصص اعداد اخرى من الاداب . . ولذا فهي - ان سمحتم - ملاحظات ووعود من قارئ لمزيد من الاهتمام بهذا الباب الناجح واغنائها دوما بدراسات جادة تتجنب السرعة والسهولة قدر الامكان . . وذلك حقنا كقراء ، وحق الكتاب ايضا على نقادنا والجادين منهم بشكل خاص .

فاسم عبدالامير عجم المراق

لديها فقدان التدفق الادبي والفني ، والرهافة وقدرة الاجتهاد وتمرير
الذهن على التطور والاحاطة والمواكبة لمجديدات الفنون والآداب والثقافة
مما يترك في النهاية انعكاسا سيئا لدى الشاعر المجدد (الحديث)...
قد يصل به درجات دنيا من اليأس تنطلق احيانا بتعليق الشاعر
لنفسه .. حسبي ان يوجد من يفهمني ... ومن لا يفهمني فله انحائط
يمرن راسه عليه ..

ويذهب بعض الادباء والنقاد العرب على ان هذا اليأس من جانب
الشاعر والذي « خلفه عدم الاهتمام من طرف الجماهير غير القارئة
لهذا الشعر .. ليس له (اي مسبب حقيقي) » (١)

ويلعنون بكامل وزر ونقل المسؤولية على كاهل الجمهور السذي
لا يستطيع ان يرفى الى مصاب فهم الشاعر « لان الشاعر عندما يكتب
فانما يفعل ذلك للمستقبل ، وان اية حركة شعرية ناضجة لا تلقي اول
الامر الا الصدود وقد يدوم ذلك طويلا (اكثر من قرن مثلا) لهذا
يبدو لي - صاحب الكلام - ان التوقف عن تطوير الاتجاه الشعري
اذا جاء لسبب كهذا فيجب ان يرفض وان يشجب » (٢) واذا انعمنا
النظر في هذا الكلام نستشف منه ونحت « تخطي عالم روتيني معروف
الى عالم جديد مجهول » (٣) و « تحت تطوير الاتجاه الشعري » (٤)
و « كون القصيدة كائنا جديدا ممثلا بالوعي والحرية الديناميكية » (٥)
والذي بدورنا لا ننكرها لا على الشعر الجديد وحسب ، بل ولا على
الاستاذ زفراف او غيره ايضا بمقدار ان لا يشكل هذا ذريعة لادانة
الجمهور ودمغه ومحاولة التنصل والتخلي عن التجانس الواقعي
والشمولي كليا نحو الافضل ، فلا عربة بلا حصان ... اقول وهذا
ما نستدل به من الحديث المار الذكر والذي يتضمن وعلى العكس تماما
الدعوة لتكريس وتوسيع فجوة التباعد بين حركة الشعر الجديد
والجمهور وعدم الرغبة الجادة في ردمها ومعاملتها كقصيدة تستوجب
حلا ومخرجا على ابسط المراد ، بل وتصويرها على انها امر واقع
وشر لا بد من حدوثه ، كما تغطي هذا الشكل من التجافي وفقدان
اللحمة الطبيعية والانسجام بينهما ابعادا زمنية سائبة قد تصل على
حد تصور الاستاذ زفراف الى (قرن مثلا) . ناهيك عن انه امسك
بخناق الجمهور كونه رايا احادي الجانب يلتزم طرفا من اطراف
التناقض الثائوي والنزاع على حساب التفریط بالآخر واسقاطه دونما
توافر عوامل ومسببات هذا الاسقاط بشكل واقعي وسليم ، وهو
ما يضع الجمهور بين اختيار امرين لا خيار له باختيار احدهما .
وهو ما سنوضحه .

اولا : على الجمهور ان يظل على تدفق وتجاوب مع كل شعر
« قديم ! » فقط . (لان جمهورا شعريا كونه المدارس والجامعات
على نمط معين من شعر يقرأه ، فانه لا يستطيع ان يسمو بذوقه ...
الخ (٦) الى تلازم وتفاعل مع هذا الشعر الجديد حيث ان هذا الشعر
يسبق دوما فهم الجمهور المتخلف بمسافات زمنية طويلة - بضع سنين
او اكثر على الاقل - وبديل وهو الاهم ان الشعر الجديد عملية
كشف حية واستمرارية في قطع الاشواط الى الامام - وهذا ما يحفظ
بقاء الهوة على سعتها وحجمها - وهو بالتالي لن يتوقف عن ايجاد
اساليب بنائية جديدة ، واشكال متطورة ... وهل يعني هذا غير
فسر الجمهور ان يظل لاهثا مقطع الانفاس مكثود الصدر في مجاهدة
اللعاق بفهم القصيدة الجديدة ومواكبة تطوراتها الفنية الى ما شاء
(التطور) ؟ ولا يعني كلامنا هذا كما لن يعني ابدا وبأي من الاحوال

(١) الآداب العدد الثامن السنة العشرون (حول الشعر الجديد)
محمد زفراف .

(٢) نفس المصدر السابق .

(٣ و ٤) نفس المصدر ايضا .

(٥) مقالة الاستاذ الكبيسي المارة الذكر .

(٦) الآداب ، العدد الثامن ، السنة العشرون ، محمد زفراف .

اختلافا مع الاستاذ زفراف « في ان التوقف عن تطوير الاتجاه الشعري
اذا جاء لسبب كهذا - يقصد جفوة الجمهور للشاعر - فيجب ان يرفض
وان يشجب » واعتقد ان كلامي السابق ما يدعو ويعني هذا التوكيد
على التطوير ولكن نربا بالشعر الجديد ان يكون بلا جمهور .

ثانيا : الاختيار الآخر يعني اعطاء الصفة (الشرعية) على مقولة
ان ليس هناك للشعر جمهور ، كما هو متعارف عليه في جمهور القصة
او الرواية ، او المسرح او السينما وغيرها ... وعلى اعتبار وتوكيد
ان الشاعر الجديد وحده يعيش ابعادا انسانية ويحدث ادراكات
مستقبلية دالة بالوقت الذي يظهر قصور الجمهور حتى عن معايشة
واقع وحاضر الشعر الجديد ، فكيف به بمستقبله وهو ما يرفضه
الشعر عندما يجد نفسه مقطوع الوصال والارتباط بوسطه الانساني
والقارئ (الجمهور) ويفتقده كواحد من اهم مبررات بقائه واثاقه
الجوهرية والصميمية وهو ما يرفضه الشعر ايضا حتى بعد قرن او
اكثر من السنين ؟

والآن نعود الى عبارة الاستاذ زفراف اذ كيف يتم التجانس بين
ما دعا اليه حول تطوير اساليب الشعر وقوله : « فانه - اي القارئ -
لا يستطيع ان يسمو بذوقه الا اذا مهدنا له الطريق الى ذلك » انه
يضع يده هنا على بيت القصيد . ويصطدم بمباشرة السؤال التالي :
كيف ومتى يتم تهديد الطريق ؟ وهو ما نحتاجه بالتحديد والتوكيد .
هذه النقطة وليس غيرها تقودنا الى توكيد رفض وشجب عدم تطوير
الاتجاه الشعري بتأثير انشاده انى واقع قصور فهم الجمهور ، ولكن
لا احسب ان يكون (التطوير) بنحوي المؤشرات الواقعية والايذائية
الملموسة عبر اكتفاء التحديق بالاق ... ونحن نرى ان المسألة
يجب ان ينظر اليها كوحدة قائمة من دون اجازة البتر والتقطيع المنحاز
وان لكل من طرفي هذا التناقض الثائوي مبررانه التي يستند عليها
في مواجهة ومحااجة الطرف الآخر ، ويستمسك بافئاع نفسه وادانة
الآخر والقاء اللوم عليه ، هذه المبررات التي لا يمكن شطب احدها
جملة - وفي الوقت الحاضر على الاقل - حتى لو كانت تحمل مبررات
هذا الشطب والافناء - كما في حجج ادانة الجمهور للشعر الجديد -
على حساب الاحتفاظ وترصيه الجانب الآخر ، بعبارة اخرى اننا
نحتاج الشعر وجمهور الشعر بنفس الاهمية والحاجة والمرحلة مع
نسبية فارق التفصيل - ان وجد - وعلى هذا ووفقه يجب ان توضع
المعالجة وتم .

فالحال والفضية هذه يتحمل وزرها طرفان بفارق وزن الصبء
والقدرة على التحمل والوعي والالام الاعمق والاشمل للقصيدة والرغبة
في تلمس طريق الخروج منها .

ولا بد من الاستطراد قليلا فيما ذهب اليه الاستاذ طراد الكبيسي (١)
حول نفس الموضوع والتي تلقى بنظرة الاستاذ زفراف بكثير من الجوانب
فهو يعرض الموضوع من ضرورة « ان الشعر الجديد اذن ، يتطلب قارئا
جديدا وهذا القارئ الجديد كما هي الحال بالنسبة للشاعر لا بد
ان يكون مثقفا ثقافة عميقة او ثقافة بمستوى ثقافة الشاعر على الاقل ،
تشمل الالام بالتراث العربي والانساني ومتابعة التطورات الجديدة
في ميادين الفكر والفن في العالم » (٢) وهو توكيد - كما نرى - على
(صحة !) مقولة ان ليس هناك للشعر جمهور بالمعنى الواسع للكلمة .
اضف ان هذه الشروط التي يدرجها الاستاذ الكبيسي الواجب توافرها
في القارئ تمثل نسبة ضئيلة - في الوقت الحاضر - قياسا لمجموع
نسبة الجمهور القارئ . وقد بنى استنتاجه هذا على « بما انوعي
الناس محدود بالقياس الى المبدع ، ومتابعاتهم وطموحاتهم الفنية
الآخرى ذات بعد معين قياسا الى طموحات المبدع ، لذا غالبا ما تكون
الهوة بين القارئ والمبدع » (٣) .

(١) جريدة الثورة العراقية ١٤/٩/١٩٧٢ الشعر الجديد والجمهور

١ و ٢ و ٣) جريدة الثورة ، مقالة الاستاذ الكبيسي .

ان يعي جمهوره ويعيشه فنيا وأدبيا وفكريا بأبعاد أكثر واقعية وحميمية ورعاية ، اي بفهم مباشر للجمهور تعكسها عملية تصفين متجاوبة ومتحالية من الشاعر في انتشار قرائه وجمهوره الى مستويات متدرجة اعلى في سلم اللحاق والمعاشة الشعرية ، وأرجو ان لا يتبادر الى الذهن من كلامي نلميح الى المباشرة والتسطيح والابتذال البنائي واللغوي والموضوعي للقصيدة ، وسحبها من الخلف ومحاولة شدّها بأواصر وعري التوقف عن ايجاد اساليب شعرية متطورة : بل هي محاولة ملء الفراغ وايجاد الوسط الادبي والفني الذي يشكل بؤرة لقائينة في تبادل التعاطف الانسجامي المتدرج . وتبادل الفهم عبر موضوعات متضمنة ومفنتاة تهمة ونلج عليه في مواكبته نأية من خلف ستر البناء الفني واللغوي المتطور والمتجدد للقصيدة ودونما تأثير اخلاقا ، يقوم على استيعاب واع وخلاق لتراث الامة العربية الماجد والانسانية ، واغتناء بحوادث التاريخ القديمة ، والاسطورة القديمة والرمز واغنائها بالمعاصرة ، وهو ما استطاع نزار قباني - برأينا - خلقه عبر مخاطبة وجدان ومشاعر الناس بحرارة ، ابتداء من ديوانه في اغقاب النكسة - وربما قبلها ايضا - هوامش على دفتر النكسة ووصولاً الى قصيدته خطاب انتي القاها في مهرجان المربد الشعري الثاني في البصرة .

عبر هذا الفهم المتبادل بين الشعر الجديد والجمهور ودراسة احدهما للآخر بروحية الاحساس بوجود ازمة مغلقة في حياتنا الادبية والثقافية ، تتطلب حلا ، تضع على التسارع بالذات بني السالة - لا العالي عليها - بمقدار تنيه والتزامه لآمال وتطلعات هذه الجماهير ، سياسيا ، واجتماعيا يقود في نهاية المطاف الى تجذير قيم كبرى واقامة صرحها بعيدا عن الوصول الى غاية ضيقة في استجداء كف الجمهور وتجنيدھا للتصفيق . . وتطويع الخناجر ورصفها للهناف .

اخيرا ، انني لا ادعي انني وفيت الموضوع حقه كاملا ، ولكن حسبي مساهمتي في مناقشة بعض جوانبه .

علي انكجة جي

تيني (العراق)

ماذا يبقى للاستاذ مجاهد من الماركسية؟

بقلم هناوي احمد

من المرجح ان الاستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد قد وضع تخطيطا مسبقا لمقاله ، وحدد المناطق المتفجرة في أرضية الموضوع ، ودقق التمريرات الفلسفية التي عليه ان يطرحها . وقد بدأ أولا بقلم شرفة المقال ليتسرب الى زرع الفام كثيرة في البقية الباقية من البحث. وقد كان يعرف مقدما ان المواجهة بين الانلام الزرودة وبين القارئ مسألة حتمية نظرا لكثرة قراء مجلة « الاداب » في الوطن العربي من جهة ، ونظرا للسمعة الطيبة التي يتمتع بها استاذنا الجليل مجاهد فسي الاوساط الادبية في المشرق والمغرب .

ان الفنان الذي ينتج عملا فنيا ، يقوم بذلك - في الغالب - ليعبر عن احساساته وتصويراته لفضية معينة ، او ليعبر عن تصورات اخرين يحس انه جزء لا يتجزأ منهم ، وان الناهد الذي يعيد عملية الخلق الفني بطريقته الخاصة اعادة علمية نصل في قمة جودتها وتوفيقها الى مستوى فني عال ، ليفعل ذلك هو ايضا - في الغالب - في اتجاه ان يعكس للناس نظرتة وتفوقه الخاص لهذا العمل بغية التوصل الى تفوق مشترك تمهيدا لاستنباط توجيه جمالي جماعي معين . وقد كان الاستاذ الناقد مجاهد عبد المنعم مجاهد في الطرة - عن رضى - من هذا المنطلق وهو يفرز آخر القوسين في مقالته الممنونة ب « ماذا يبقى لفلسفة الجمالية من الماركسية » ؟ المنشورة في العدد السابع - ص ٣٤ - يوليو (تموز) ١٩٧٢ من مجلة الاداب ، تلك المقالة التي تلتها في العدد الثامن مقالة اخرى بعنوان « ماذا يبقى لفلسفة الجمالية

واذا سلمنا بهذا - وهو قائم في الوقت الحاضر فعلا - فيصبح طرح السؤال السابق ثانية هنا امرا ملحا امام هذا العرض : وهو متى وكيف يتم خلق هذا النموذج من القارئ ؟ ثم على حساب من يتم هذا الخلق ؟ ومن هو المسؤول المضحى والمباشر . قلنا في بداية حديثنا ، ان نظرة الجمهور للشعر الجديد - والتي هي قاصرة من وجهة سليمة - بمعناها عوامل متشابكة ومختلفة تعمل كلها او بعضها - باختلاف القارئ - على توليدها ، ولا يمكن تفاضلها او تجاهلها - لا لشيء او سبب - اكثر من سبب واقعيته ووجودها ، ومبررات انبثاقها - والتي منها اي من العوامل : (نوعية الجمهور المتلقي للشعر ، « الالة والاعتقاد » ، مشاغله اليومية واهتماماته وتطلعاته ، وضعه السياسي وواقعه الاجتماعي والطبيعي ، « كون الشعر ظاهرة جديدة وحديثة عما الفه واعتاد عليه » ، « كون القارئ محشوا بالواقف المسبقة والقناعات الثابتة » ، « كون القارئ ليس حرا فلن يكون قارئنا مبدعا جديدا » واخرى عديدة ومتنوعة) وكلها توضح بشكل لا يحتاج عناء ، على عاتق من تقع مسؤولية هذه النظرة القاصرة ؟ بعد استعراض اهم عواملها .

الشاعر المبدع ، (القصيدة الجديدة بالذات) يتحمل القسط الوافر من هذه المسؤولية وذلك لامتلاكه وعيا من نوع خاص ، وعمقا ، وخصبا ، ومعاشة صادقة ، ورغبة اكيدة في النقل والتغيير ... والاكثاف بهذا القول ودلالاته طبعاً لا يعني حلا للمشكلة بقدر مفتاحها الرئيسي واسلوبها الطبيعي والصحيح. وقبل توضيح هذا اود ان اشير الى مثل اظن ان له مساسا مباشرا بموضوعنا هذا .

الشاعر نزار قباني - واحد من امثلة عديدة -، لكن ربما هو ابرزها - واحد من كبار شعرائنا المجددين وشعره وقصائده سيما الجانب السياسي منه لا يمكن لاحد ان ينكر - وحتى القارئ العادي - انه شعر يجبر القارئ على تعليمه وتأمله ومعاشته والوقوف عنده، وبلاقي تعاطفا شعبيا واسما وحارا - ولا اقول شيئا اخر ربما يفوق اقبال الجمهور أحيانا على عمل مسرحي جيد او فني آخر ، ويمتلك قدرة على الاستقطاب والتفاعل والانتشار مع مختلف ومتباين المستويات الاجتماعية والثقافية فهو يمكن ان يتعامل مع عامل قارئ ، وطالب ، ومهندس ، واديب ، وفنان ويؤثر فيهم ضمن قنوات متباينة بحسب اختلاف وتفاوت امتلاكاتهم ومؤهلاتهم ، ومن دون ان تواجه قصائده وشعره ازمة عنيفة تجاه الجمهور مثلما يمكن ان نجده عند الكثرة من شعرائنا المجددين وحتى عند البعض من القديين منهم ، وبرأينا ان هذه القدرة التفردة والاعلية لم تات (مصادفة !) مع السليقة الشعرية والجليلة الطبيعية للشاعر وأظن ما اقصدته يفي بالمراد ولكن لا يعني من توضيح .

ان ما نحتاجه بصدد رد هوة التباعد ما بين الشعر الجديد والجمهور ، ان يكون هناك وسط ذو قيم فنية وايدبية وفكرية تلتحم ضمن مؤشرات خاصة واهداف واضحة تشكل نقطة التقاء الشاعر بالجمهور واقتصد بهذا غير الالتزام بنضال الجماهير ومراحلها وتفرعاته وجوانبه ، فهذه بديهيات لا تحتاج اصلا الى وقوف ، ولكن اعني بها تلك الوسائل (١) والطرق الكفيلة بخلق عملية التجانس المتبادل بينهما عبر دراسة مستوفاة لنفسية الجمهور واقتراح هذه الدراسة بمرونة ولباقة التصفين والتناول الشعري الصاعد . اي ان المطلوب هنا - كي لا يبقى ما سبق مجرد أمنية - توفر الرغبة الصادقة لدى الشاعر لتقليص مسافة التباعد وملئها بأواصر الربط والانسجام وهو ما يكلفه

(١) تجربة وزارة الاعلام العراقية عندما القى عدد من الشعراء قصائدهم على الجمهور في الساحات العامة ، واحدة مما اقصد واحبذ ، رغم السلبات التي تفترضها في بادى الامر .
مجلة الف باء ، (شعراء في الهواء الطلق) آب ١٩٧٢

من الوجودية ؟ » ، ذلك أن الأستاذ مجاهد تعمد أن يبدو ما أمكنه ، غريب الأطوار والرؤيا ، وشاذ التذوق على شاكلة طه حسين والعقاد في بداية حياتهما الأدبية ، عندما افتعلا معارك نقدية عادت عليهما « بالخير العميم » .

والا كيف يمكن أن يفسر تلاميذ عبد المنعم مجاهد وقراؤه هذا المنحى الغريب الذي سار فيه استاذهم الجليل ، ذلك المنحى الذي يدير النظر لأبسط البديهيات وتلمبديء الأولى الثابتة لأحد أهم العلوم في عصرنا الراهن ، وأكثرها جاذبية وانتشارا : الماركسية اللينينية بسائر روافدها النظرية والعملية والفنية والعلمية ؟ فالقال يحتوي على كثير من المغالطات يجدر بي أن أوجزها فيما يلي قبل التطرق بتفصيل إلى كل منها :

- مجاهد ينفي وجود طبقة في الأدب ،
- الثورة بالنسبة لمجاهد هدف استراتيجي دائم للإنسانية ،
- يتحدث عن الفنان منتشلا من وسطه الاجتماعي ، الفنان المجرد ،
- كل الأدب ، في نظره ، ثوري بطبيعته ،
- لا ينبغي أن يكون للعمل الفني مدلول سياسي ،

وإذا أضفنا عنصرين آخرين في المغاللة تتشكل لدينا بانوراما من المغالطات . والمنصران هما :

١ - التذليل السليبي الذي ابتدأت به المقالة ، والذي قام بعملية مسح جائزة لكل الأدب المصري المعاصر بدون أي استثناء . فهو لا يرى في الأدب المصري الحديث كله « سوى تسجيل ما كان يحدث في الماضي قبل الثورة ، لأن تسجيل الماضي شيء سهل .. » ويضع في كفة واحدة كل أدباء مصر على اختلاف انتماءاتهم وميولهم السياسية والفكرية ، فهم - في نظره - جميعا « الجيل من الأدباء والفنانين الذي أخذ « ينتج » - القوسان من وضع المؤلف نفسه - طوال العشرين سنة الماضية . وهو الجيل الذي صارت الرواية عنده ثرثرة فوق النيل والذي صارت المسرحية عنده من نتاج مدرسي الأدب بالجامعات لا من نتاج الأدباء ، والذي صارت أشعاره مجرد تأملات ليلية ، أو تفن حول كمكة حجرية تكشف عن انفصال الشاعر عن نفسه أو تجرده من الثقافة .. » .

واضح إذن التنكر المطلق لجغرافية الأدب المصري الحديث . والتنكر لإبداعات كثيرة مسؤولة ظهرت في فترات مختلفة من مرحلة ما بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، تلك المرحلة التي رغم سلباتها الكثيرة ، فإنها لم تستطع أن تكفهم فم الأدب المصري المسؤول الواعي لرسالته ، فقسام بمعملات جرد رائعة وذكية مثورة هنا وهناك في أعمال أدبية وفنية مختلفة لوضعية الإنسان في مصر ولعطيات الثورة المصرية والثورات العربية التي ظلت عموما عاجزة عن التجاوب مع مطامح الجماهير محليا وقوميا ، وعاجزة عن المعاصرة ومسايرة التقدم والتطور العالمي . وبالتوازي مع هذا الجرد الصحيح ، فإن الأدب المصري المسؤول - ولا أحب أن استدل بأدب معين ، فهذه الحالة تشمل عددا كبيرا من الأدباء ، حتى الذين جرفتهم دوامة تشاؤم استاذنا الجليل ، مثل نجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، وأمل دنقل - فلا أدب كما نعلم ليس آلة تنتج بضاعة من نوعية واحدة (جيدة دائما ، أو رديئة دائما) ، وإنما هو يعطي خلال تطوره الختيمي وفي غمرة المؤثرات الخارجية منتجات تختلف جودتها وقيمتها المضمونية والفنية . ولذلك ، فإننا نجد أعمالا جيدة وجادة لأدب ما إلى جانب أعمال أخرى رديئة .

والشيء الهام في هذا المنصر الأول ، هو أن الناقد مجاهد عبد المنعم مجاهد لم يسلط الضوء على الناحية الأساسية التي جعلت بعض الأدب المصري الحديث « يتصوف » إلى التراث القديم ، ويعيد تشكيله في هذه الظروف العصيبة والخطيرة التي تمر بها الشعوب العربية ، ولا سيما الشعب المصري . تلك الناحية التي لا تريد أن ترفع القيود

عن حرية الفكر والتعبير وحرية ممارسة الأنشطة التي من شأنها أن تعميء أوسع الجماهير العربية في مصر لتواجه بحزم وبنتاج كل المؤامرات الإمبريالية والصهيونية والرجعية ، وفرضت الكبت العام للحرية قدرا يرفض في كل نفس وكل دار . وكان من الأمانة الضرورية أن يتطرق الأستاذ مجاهد إلى الأسباب الجوهرية لما أسماه ب « تسجيل ما كان يحدث في الماضي قبل الثورة » .

(٢) الطابع العام الذي أسسم به البحث كله ، وهو اللاعلمية التي تقتضي أن يخضع البحث إلى التحليل الدقيق المستند إلى الحجج والبراهين ، فعبارات : « لا مجال هنا لقول بيزوتوف » - ص ٤٠ ، نهاية العمود الأول - ، « ولا محل لقول ماوتسي تونغ » - نفس الصفحة ، بداية العمود الأول - ، و « ومن ثم فليس صحيحا ما قاله ماوتسي تونغ » ، تعتبر إجراءات قمعية في الحوار الذي لا يريد أن يتعمق كثيرا في رأي الآخر . واتصور أن هذا الاتجاه قد تعرض إلى انتكاسات قبيحة كانت نتيجة حتمية لتقدم الأمم وتطورها ثقافيا حتى ولو كان الأمر يتعلق فقط بأوساط المثقفين .

الأدب بين الطبقة و « الإنسانية »

عندما يتحدث الفكر البورجوازي عن الأدب بشكل عام ، وعن المجتمع بكيفية غامضة ، وعن الإنسانية المطلقة ... فقد تكون لذلك مبررات طبقية معقولة من وجهة النظر الطبقة ، تختفي خلفها المصالح الجوهرية للطبقات البورجوازية والارستوقراطية ونظامها الاستغلالي ، ولكن أن يصدر مثل هذا الفهم عن أدب محترم أخذ على نفسه - منذ ما قبل بحثه الأخير - الالتصاق بالجماهير الشعبية التي عرفت وتعرف ألوانا عديدة من القهر والاستغلال والكبت الشامل ، يمارسها في حقها أولئك الذين يتكلمون عن « الأدب الإنساني » وعن « المجتمع الخالي من الطبقات » ، وعن ضرورة الحب والوئام بين جميع الناس ... لأن يصدر مثل هذا عن مفكر عربي كالاستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فإن أقل ما يمكن أن يقال عن ذلك أنه خيبة أمل وعمل يؤسف له . أن ذلك يسجل مشكلتين أساسيتين مرتين : مشكلة التنكر لأقوى سلاح فكري لدى الشعوب وفي طبيعتها الطبقات العاملة والفلاحون الفقراء والمتنورون ، ذلك السلاح الذي تخافه الطبقات والظم المستبدة المتحكمة في رقاب الملايين ، وتسمى كل جهدها مستخدمة كل وسائلها الأوتوقراطية والايديولوجية لخلق هذا السلاح الجماهيري . والمشكلة الثانية ، هي التنكر لنظومة الأفكار التقدمية والنوعية والمفاهيم العلمية التي كسبها استاذنا الجليل عبر سني بحثه وتحصيله الطويلة ، والتي لولاها لما كان أحد لا في مشرق العالم العربي ولا في مغربه يعرف شيئا عن مجاهد عبد المنعم مجاهد .

في المجتمعات التي يسود فيها رأس المال بكل أشكاله المختلفة ، سواء أكان شكل رأسماليين متفرقين ، أو احتكارات رأسمالية كبرى أو على شكل رأسمالية احتكار الدولة ، فإن الحديث عن « الأدب الإنساني » ، أي الأدب « من نوع واحد » هو أقرب إلى الهذيان منه إلى النصح .

لقد ظلت الطبقات منذ تشكلها أول الأمر وحتى الآن في صراع دائم ، يشتد ويخف حسب الظروف ، دون أن يعرف تعايشا سلميا أو تصالحا طبقيا . وخلال هذا الصراع المرير شيدت كل طبقة عالمها الخاص بكل ما في الكلمة من معنى ، وكونت جيشها ، وانتجت أسلحتها ، وخلقت رجالاتها المدافعين عن بقائها وانتصارها في ميدان السياسة والعلوم والثقافة . كل ذلك لتواجه تنامي قوة وانتعاش الطبقات الأخرى التي تتماوض مصالحها مع مصالحها ، وتعمل على دحرها في معركة تنازع البقاء .

وهكذا ، ففي بداية القرن العشرين ، قرن الثورات والانتفاضات

والتغيرات الاجتماعية والسياسية ، قد تشكل ونما اتجاهان اساسيان متباينان في الادب ، ادب الشعوب (او ادب المستعمرات) ، وادب الدول الاستعمارية . واذا كان هم الاتجاه الاول هو بلورة اهداف وتطلعات الجماهير المناضلة النواقة الى التحرر والاستقلال والحرية والسيادة ، فيما لبث الاتجاه الثاني مقاوما في شراسة ومصرا على عرقلة هذه الرغبة الشعبية ومحاولة ربط مصير هذه الشعوب بمؤخرة التاريخ ، فكان اتجاها رجعيا في مضمونه حتى وان حقق بعض « الاشرافات » الفنية التي تجعل منه ادبا . وبالنسبة للاتجاه الاول ، فان الامر لا يتعلق بادب الفصحى ، بل بالادب العامي ، او الشعبي . وهذا شيء طبيعي ، اذ ان الطبقات والفئات الشعبية التي اقلت بنفسها في ثورات التحرير ضد المستعمرين ، كانت في جملها - وما تزال في كثير من الدول التي لم تستطع بعد ان تتجاوز مرحلة الاستقلال السياسي - امية ، الا انها انتجت تراثا ادبيا دارجيا عكس معارك الكفاح الشعبي معركة، معركة، وصور مختلف البطولات تصورا رائعناستهم منه رائحة القرية وتشتت الفلاح الفقير بالارض . وهذا النوع من الادب النصالي ايضا ، لا ينبغي ان نتحدث عنه كادب « انساني » بالمفهوم الامبريالي ، ذلك انه موضوعيا لا يخدم مصالح كل الناس ، بهذا النطق المجاني . ولا يصلح مرآة عامة يرى فيها البشر جميعا ، وسائر الطبقات وجوههم !

قبل سنة ١٩٤٨ مهدت الصهيونية العالية لتحقيق مخططها الاستعماري الذي احتلت بموجبه جزءا كبيرا من فلسطين بمقالات متنوعة ، وروايات ، وقصص قصيرة وقصائد شعرية ، واشكال تصويرية اخرى ، كانت دائما تعزف جميعها على وتر واحد ، وهو الانسان اليهودي الذي لم ينصفه التاريخ ، فبقي مشردا قرونا من الزمن بلا وطن ، مضطهدا بلا حق ، يتعرض لاشنع تمييز عنصري مقيت ، وقد حان الوقت ليدفع العالم - مجسدا في منتظمه الدولي ، عصبة الامم - فدية هذا التيه الاسطوري . وحتى عندما استقر الكيان الصهيوني في فلسطين - اشير الى نسبة الاستقرار ، فاسرائيل لم تعرف يوما واحدا من الاستقرار ولن تعرفه ما دام شعب فلسطين مطرودا من ارضه - فان الاشكال الادبية الفنية الهادفة الى تثبيت الاحتلال الاسرائيلي لفلسطين تلقت تشجيعا ماديا ومعنويا من لدن الدولة الصهيونية ، واغدت على القصاصين والشعراء والمخرجين وباقي الفنانين ليواصلوا اداء « رسالتهم المقدسة » ... وهذا بالذات ما اوجد للادب الصهيوني شخصيته . وتؤكد المعلومات التي لدينا ان الصهيونية العالية تخصص داخل اسرائيل او خارجها ، اموالا باهظة لدعم وتشجيع الثقافة ذات الطبيعة الصهيونية ، او التي تلتقي معها في ابعادها الصهيونية .

ومن المؤسف ان يظل انسان غربي بعد مرور خمس سنوات على اكبر عنوان امبريالي صهيوني تعرضت له البلاد العربية ، والذي ساهم - كما قلت - في التيه له بقسط وافر من الذكاء والخبث الادب الصهيوني ، فيعمد هذا الانسان العربي الاديب الى الترويج ، بدون ترو او تبصر ، لافكار قشلت كل الاجهزة الامبريالية والصهيونية في اقتناع الشعوب العربية بصوابها وفائدتها . وانا على يقين تام بان استاذنا نفسه غير مقتنع بما يقول ، واما لجا الى ذلك لاثارة ضجة مفتعلة وللحصول على بعض « المكاسب » التي لا يمكن بأي حال من الاحوال ، الا ان تكون مكاسب رخيصة مهما بدت لصاحبها براقصة وضرورية . والخطر في الامر ان سيادة الاديب عرف في بعوث عديدة ، ويلمح الى ذلك حتى في بحثه الاخير ، بميله الى التحليل العلمي الواعي ، واكثر من ذلك الى تبنيه الماركسية كاسلوب علمي وحيد لشرح كل ظاهرة سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية . فيطربه دائما ان يستشهد بماركس وانكلز ولينين وبلينخانوف وماوتسي تونغ وغارودي (١) بينما يبدو تناقضه صارخا معهم ، احيانا يخفيه ، او لا

(١) لم اورد غارودي هنا كمفكر ماركسي حقا ، واما لان الكاتب يعتقد ذلك . وقد مضى زمن على تقديم غارودي اوراق اهتمامه لبرينشتاين (ملاحظة تعود الى الصفحة الرابعة)

يفطن له ، واحيانا يجاهر به ويفاخر :

« بهذه الرؤية يتنفي وجود ادب بورجوازي وادب بروتيتاري ، فالادب ادب ، والا سقطنا في مرحلة الابداع ، مع ان الابداع في كل عصر يتجاوز العصر الى (المطلق) على نحو ما اوضح ماركس نفسه » . ان هذا المثل يكشف بسهولة عن فوضوية التفكير التي يوجد تحت رحمتها مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فلنتأمل :

١ - ينفي وجود طبقية في الادب ، بينما الماركسية قائمة اساسا على هذا العنصر ،

٢ - الادب يقتحم العصور . وعندما احس ان القارئ بدأ يكشف خروجه من دائرة التحليل العلمي تشبث بأذيال ماركس مستنجدا بنص من نصوصه ليعزز ما ذهب اليه . ولا اريد ان اثبت من جديد النص الماركسي المستشهد به ، فهو شيئا ما طويل ، الا ان فكرته الاساسية تنظر الى القضية في اطار المادية الديالكتيكية المعهودة ، بمعنى ان الادب او اي شكل آخر من التعبير والخلق الانساني لكي يمتد الى اعماق التاريخ والى العصور القادما ، ويضمن لنفسه الخلود والشعبية ، لا بد له ان يكون نابعا دائما من نفس صادقة تعبر عن حقائق معيشة ولا تقتل الحوادث والمشاعر والبدايات والنهايات الادبية ، اي الاخلاص التام للقوى الجماهيرية المحركة للتاريخ والصناعة له . وماركس عندما يتحدث عن الانسان الذي يحرك التاريخ الى الامام ويصنع المستقبل ، فانه يضعه دائما في اطاره المجتمعي ، في الحيز الطبقي ، وليس في فضاء عالم .. ولكن الاستاذ مجاهد الذي يريد ان يدخل مع ماركس في مزادة مجانية لاحراجه وتقويله ما لم يقله ، لا يعجبه هذا الرأي ، وقد تنصل ايضا من قول لينين : « هل انت (ايها الاديب) حر في علاقتك بالجمهور البورجوازي - التأكيد مني - الذي يطالبك بحديث الادب المكشوف في الروايات واللوحات وبالبناء (كبديل) عن الفن (المقدس) الرائع ؟ » . وحينما يصرخ لينين بكامل وعيه الطبقي وحقه الواعي قائلا : « فليسقط الكتاب اللاتريون (٢) ! فليسقط سادة الادب الفائقون ! على الانسان ان يصبح جزءا من القضية العامة للبروليتاريا ... » يبدو تفرد الكاتب واستياؤه واضحين .

وخلاصة القول ، فان مجاهد عبد المنعم مجاهد يفشل فشلا دراماتيكا في اقناع نفسه ، ومن ثم في اقناع قرائه بأنه مفكر ماركسي ، واديب علماني ، واكثر من ذلك يتحول الى عدو لتراث الماركسية ولل فلسفات التقدمية وللمبدعين المسؤولين في كل العصور ، ومنها العصر الراهن : « ليس هناك شيء اسمه ادب للحياة ، وادب للادب ، وحتى لو وجد فن للفن فانه لن يوجد الا في المجتمعات الطبقيّة » ، هذا الكلام لمجاهد ، وهو بدوره غاية في الخلط : فالكاتب هنا يعترف بوجود الطبقات والصراع الطبقي ، وينفي ان يكون ثمة ادب للحياة وادب للادب ! ماذا يكون الفن للفن او الفن للحياة ان لم يكن انعكاسا للطبقية وللتناحر الطبقي !

الثورة ، هل هي استراتيجية دائمة للانسانية ؟ يريد مجاهد ان ينفخ في هيكل الثورة نظريا ، حتى تصبح عملاقا يمتد عبر كل العصور القادما ، وذلك ليظهر انه ثوري ابدى (مافيهش

(٢) انصافا لمنظومة افكار لينين ، لا ننصح بتفسير عبارة الكتاب (الحزبيون) تفسيراً ضيقاً . ذلك ان سلم فلسفة لينين المتماسكة تبين ان معلم البروليتاريا لم يكن يعتبر كل انكباب غير اعضاء في الحزب البولشفي رجعيين - وانه ليقصد الكتاب الملتزمين ، اي الذين ينطلقون من مفاهيم وتصورات وقوانين علمية وشريفة توجد مبلورة ومجسدة في الحزب .

منازع) ، وانه مخلص للثورة ومؤمن بحتميتها ، ذلك الايمان الذي يتحول في الاخير لدى الكاتب الى عواطف مجانية غير منصبطة . ان الثورة التي تعني رفض طرق الحياة والحكم القديمة ، وتحطيمها شر تحطيم ، وبناء مكانها عالما جديدا متقدما يختلف كامل الاختلاف عن سابقه ، هذه الثورة ينظر اليها مجاهد كعملية يقظة النفس ، ضرورة وحتمية ، ومهمة دائمة للانسانية . ولكن الثورة هدف في حد ذاتها : اي اننا نشور ثورة ما لاننا نحب ذلك ولانها تجري في دمائنا ، ولا نستطيع الى كبحها سبيلا ، وليست مجرد وسيلة حاسمة تمكننا من ان نضع بين ايدينا السلطة التي بها يسهل علينا - وبها وحدها - ان نفرض الحلول السليمة لمشاكل المجتمعات ولهموم الانسان . يقول مجاهد : « ان الفن والادب ليسا في كل العصور ثوريين فحسب ، بل هما دائما قبل الثورة ، واذا حدثت الثورة فانهما يتجاوزانها من اجل مزيد من الثورية ... واذا لم يحدث هذا ، فليس ما لدينا ادبا وفنا على الاطلاق .

اننا نعلم ان الفن او الادب كرسي مسؤول من كرسي غرفة البناء الفوقي في المجتمع ، اي مجتمع ، تنعكس عليه طبيعة السلطة والنظام ككل ، يتأثر بها بكيفية مطلقة ، ولا يؤثر فيها بالضرورة . انه حسب التعبير الكلاسيكي مرآة العصر . واذا كان الادب والفن عامة قد يحمل احيانا تصورات تنبؤية ، ومن واجبه ان يرقى الى ذلك ، فهذا لا يعني انه يمكن ان ينفصل عن الظروف التي خلق فيها ، او من الممكن ان يتجاوزها - بصورة حتمية وقاطعة - تتجاوزا ثوريا . لقد خلدت الياذة هوميروس ، وشهامة الفردوسي ، ورسالة الغفران للمعري ، والكوميديا الالهية لدانتى ، وقبلها بعشرات القرون خلدت ملحمة قلقيش الرائعة ، ولكن كلا من هذه الروائع الادبية ظلت مرآة صادقة لظروف زمانها ولطريقة تفكير اهل تلك العهود الفائرة .

وانه ليستخلص من قول الكاتب السابق انه لولا الادب (نذكر ان المؤلف لا يعتقد بوجود ادب غير ثوري) لما كانت هناك ثورة في العالم . اي ان الثورات لا تنجزها الطبقة العاملة بتحالف مع الفلاحين الصغار وسائر الكادحين والمتوريين ، وانما تصنعها فئة ضئيلة جدا من المثقفين من الادباء والفنانين . وهذا لعمرى تأليه وتطرف في تقييم دور المتوريين يتجاوزان ما ذهب اليه ماركوز ونظريو « الطبقات الثورية الجديدة » ، الذين زعموا ان جماهير الطلبة والتلاميذ هي القوة الثورية الطبيعية القادرة على قيادة المجتمع الى الخلاص من الاستغلال والاستعباد ، وهو رأي كما نرى يسهل بلعه ولا سيما في السنين الاخيرة حيث تعاضد دور هذه الفئات المتنورة ، يسهل بلعه بالمقارنة مع رأي مجاهد : الثورة - ادب ثوري (كل الادب في نظره ثوري ، كما اسلفنا) ، والادباء هم القوة الضاربة في الثورة ! ربما تكون الثورة التي يتحدث عنها الاستاذ مجاهد حبيسة اوراق الادباء .

لا ادري هل الاستاذ مجاهد بضمن رايه هذا - عن قصد - جميع الاستنتاجات والابعاد التي قد يراها قارئ غير عادي . واذا كان ذلك - واتمنى ان يخيب ظني - فلا مناص من ممارسة عملية اعتقال معنوي للكاتب ، واستنطاقه في هذه العجالة امام قرائه عما يريد قوله بعبارة: ليس الادب ادبا ولا الفن فنا ، اذا لم يدعوا الى الثورة ، اذا لم يتجاوزوا كل ثورة !

يحلو لابواق الغرب الرجعية ان تردد دائما ان الادب الاشتراكي قد مات يموت تولستوى وغوركي وليرمنتوف في روسيا ، وان ما يوجد الان في الاتحاد السوفييتي وفي البلدان الاشتراكية الاخرى من ادب ، لا تتوافر فيه خصائص الادب الثوري ، بل انه ليس ادبا اشتراكي على الاطلاق ، وانه لا يعدو ان يكون تسجيلات صحفية لتحركات بريجنيف

وماوتسي تونغ وكاسترو ، اما الادب الثوري الحقيقي فيتعرض بنظرها في هذه البلدان الى المطاردة والمصادرة . ويريدون ان يصلوا بالانسان البسيط الى هذا التنكر : لا توجد دولة اشتراكية حقيقية ، لا توجد دولة ثورية او تقدمية . وهم يعطون (وهنا يلتقي معهم الاستاذ مجاهد) فهما اطلاقا للثورة ، فهما خاطئا كل الخطا : الثورة تعني الرفض لكل ما هو موجود سياسيا وايدولوجيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا وتربويا ، وهو فهم فوضوي للثورة ، فهم احوال ، وهم عندما يدخلون منفعلين في هذا الموضوع يتحمسون ويوحون لستمعهم او قارئهم انهم ثوريون اشتراكيون ، وانهم يفارون على الادب الثوري ناسين - طبعاً عن قصد - انهم بورجوازيون امبرياليون الد اعداء الاشتراكية والثورة . ان الثورة التي تعني الرفض الايجابي التقدمي هي نتاج لعدة مقومات لا بد ان تكون مسبباتها موجودة في المجتمع المعين ، وتقدم بوعي كامل لتأتي بالبديل الصائب والقويم . وما دون ذلك ، فلا يمكن ان يمسد ثورة ، بل يعد عصيانا وتخريبا غائتيا تحقيق مآرب رجعية ونزوات ذاتية واحلام شخصية . انه يمكن للمرء ان يكون ثوريا ، سواء في بلد اشتراكي او في بلد ديموقراطي مثلا ، باظهار نشاطه وحرصه على تثبيت هذا الكيان الاشتراكي او التقدمي ودعمه ، وبمعرفة كيف يستثمره لصالح نفسه ولصالح باقي ابناء شعبه ، وبعمله على تعميق تطوره وتصعيد ازدهاره في تجاوب تام مع متطلبات العصر وحيشاته . ومن هنا فان الادباء الذين ظهروا في روسيا بعد ثورة اكتوبر الاشتراكية العظمى وفي دول اوروبا الشرقية وبعض دول آسيا وامريكا (كوبا) قد كتبوا روائع الادب العالمي المعاصر بدون منازع من غير ان يكون خطهم العريض هو معارضة النظام الجديد ورفضه ، لانه نظامهم ، وطبعاً ،

صدر في الاسواق

رَوَائِعُ طَاغُورَ

في الشعر والنسج

تضم مجموعاته الشعرية والمسرحية الكاملة :
جيتنجالي - جني الثمار - البستاني
الهلل - دورة الربيع - شيترا
- في حلة مجلدة انيقة -

نقلنا الى العربية

الدكتور بديع هقي

تطلب من دار العلم للملايين والمكتبات
بيروت الثمن ٧٠٥٠ ل.ل

في الواقع ، ولا بد ان يكون ادبهم « سياسيا » (وليس فقط مجرد « لا بأس ») ، ملتجئا بالشعب ، يتطرق الى قضايا ونضاله من اجل حلها ، وتصوير حياته تصويرا حقيقيا ورسم آفاقه الشارقة دون ان يفقده ذلك ملامحه الفنية وشروط وجوده كفن ، كعمل ابداعي ، بل انسه ليستطيع ان يبلغ ذروة الابداع والفن اذا ما وجد الدفاع والقلـم البارعين : (الحرب والسلم ، أنا كارنينا ، النون الهادي ، والفولاذ سقيناه ، الخ ...)

وختاما ، احب ان اقول ان نقاظا كثيرة اخرى وماخذ شتى على الكاتب ما زالت امامي في مسودة العناصر لم اتطرق اليها ، وقد فصلت - غير مطمئن تماما - ان اكتفي بهذا القدر (وهو غير قليل حقا) على امل ان ينوب عني في ذلك قراء آخرون ، اكثر تعمقا مني وتركيزا .

المغرب - الدار البيضاء هناوي أحمد

طد / حديثا

لينين : مختارات جديدة
(له تنشر بالترتيب من قبل)

نصوص حول المسألة اليهودية
نصوص حول المسألة القومية
نصوص حول الوطن والوطنية
نصوص حول المسائل العسكرية
نصوص حول الموقف من الدين
البرنامج الزراعي للديمقراطية
للثورة الروسية الأولى ١٩٠٥-١٩٠٧

بيانات ومبررات ومطالب الثورة البروليتارية
التمرد الأول والثاني ١٩١٩-١٩٢٠ (الثورة الروسية)
التمرد الأول لشعوب الشرق
٨ أيلول ١٩٢١

منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر صرب ١٨١٣ - بيروت

فانهم لم يصمتوا عن الاخطاء التي ترتكب خلال التشييد الاشتراكي ، وهي اخطاء موجودة فعلا ، وطبيعي ان توجد بالنظر الى الارث الثقيل الذي تركته عهود الظلمات ، وإلى الصعاب الداخلية والخارجية . ولكن الامبرياليين والرجعيين ينغفون دائما في تلك الاخطاء نغما مذهلا . وهؤلاء الادباء الاشتراكيون والتقدميون في العالم يعدون عن حق طليعة الادباء الملتزمين في العالم .

المدلول السياسي في الادب

اطنّب الاستاذ الجليل كثيرا في الحديث في مقالته عن الفنان المجرد الذي « يبدع للناس جميعا » دون ان يآبه للتناقضات التي يقع فيها باستمرار ، من قبيل قوله في نفس الصفحة : « ان الادب والفن طوال تاريخهما متحازان ، متحازان لصف التقدم والانسانية » . وجلي جدا هذا التناقض : فالانحياز موقف يتخذ لصالح هذا الطرف ، وضد طرف آخر ، طرفين يوجدان في صراع ، صراع بين قوى التقدم والانسانية من جهة ، وبين قوى الرجعية واعداء الانسانية من جهة اخرى . فكيف يمكن لاديب « متحاز طوال تاريخه » لقوى التقدم ، او لقوى التقهقر ، ان « يبدع للناس جميعا » . ان ذلك يحدث على صعيد النظرية الفجة ليس غير .

وان المقالة لتمتلي بما يشبه هذه القروح الفكرية التي يجعلك الاستغراق فيها ، لكثرتها ، لا تخرج بأية نتيجة من « البحث » ، بل تنهيه وانت على ثقة تامة بان صاحبه يناور من اجل شيء قد لا نعرفه نحن القراء البسطاء .

وهناك في المقالة ايضا شبه دعوة الى تحييد الادب ، وابعاده عن معترك الحياة ، عن ان يكون سياسيا ، ان يهتم بالسياسة . ومع ان العبارة التي وردت فيها هذه الدعوة خجولة لا تملك الشجاعة الكافية للتصريح بتحييد الادب ، مثلما ملكته باقي العبارات بصدد قضايا اخرى ، فان القارئ المتمعن يستطيع بسهولة ان يقرأ هذه الدعوة : « لا بأس ان تكون هناك دلالة سياسية للعمل الفني . ولكن ان يستحيل هو نفسه الى سياسة ، فهذا ما يحرف الادب ويحمله الى مجموعة تسجيلية خالية من النبض والرموز السطحية الخالية من الاعمال الانسانية ... »

تمتثل السلطات - في البلدان غير الديمقراطية - انسانا كيفما كان اهتمامه وحرفته وتعذبه وتهينه اذا طالب بحق من حقوقه او حقوق رفاقه في العمل ، وتهتم بتعاطي السياسة ، وفي هذه البلدان بالذات يعاني الادباء ، خصوصا ، من تبعات هذه التهمة ، « السياسية » ، و « التسييس » ، وقد شاع نتيجة لذلك في الناس القول المنعور اليأس : « دعنا من السياسة » ! وتعمل كل أجهزة الرجعية وابواقها وملاهيها ووسائل التخدير ، ابتداء من ملاعب كرة القدم ، الى انتخاب ملكات الجمال ، وإلى نشر القاهي والبارات ، من اجل صد الناس عن السياسة ، لان السياسة في نظر الطبقات الرجعية الحاكمة تعني (وهذا صحيح) اكتشاف عدم استقامتهم وخيانتهم لشعوبهم وسفالتهم ، وتعني ضرورة استئصالهم . اما في البلدان الديمقراطية ، والدول الاشتراكية احسن مثال في تطبيق الديمقراطية ، فان الحكومات لا تخاف من تعاطي السياسة ، بل تدفع مواطنيها في المصنع ، والريف ، والثكنة ، والمدرسة ، والملاعب ، والحي ، الى ممارسة السياسة بكيفية علنية . وبذلك يشارك الناس جميعا مشاركة فعالة وحيوية ومباشرة في ادارة شؤون بلادهم ورسم السياسة الداخلية والخارجية التي يسلكونها في المدى القريب والبعيد . وبطبيعة الحال ، فان الادباء والفنانين لا يشذون عن هذه القاعدة ، ومن الضروري ان تأتي اعمالهم الفنية تأكيدا لما يجري

العراق

رسالة بغداد من ماجد السامرائي

ومات حسين مردان ..

« .. أنا رجل شارع حقيقي .. بل أنا أكثر من ذلك ، انني شيخ الشردين في العراق وفي العالم ، وتشردني لاسباب اقتصادية او سياسية ، لانني املك دارا جديدة ، وموردا محترما ، ولكنني عبد حرية لا تقا! حرية ترفض ان تربط حتى بشعرة رفيعة .. كما انني مصاب بمرض خبيث هو الملل .. بالإضافة الى شعور مركز ومرعب بالوحدة .. فيومي كله سلسلة هروب من الملل والعزلة ، ومن الحرية » .

« .. وبعد اسبوع واحد ستنتهي السنة ، وانها خطوة طويلة نحو الفياض الذي لا ظهور بعده ! والمائنة تدور منذ اربعين عاما ، ولكن الزيت يضيع بين اللوالب تدريجيا ، ولست ادري متى ينقطع ذلك السلك الوردني الذي يربطني بحركة العالم ؟ » .

« .. واخيرا انقطع « ذلك السلك الوردني » لينفصل « حسين مردان » ، رجل الشارع الحقيقي ، عن حركة العالم ، بعد ان شغل الناس بظرفه ، وبشعره الذي اثار اكبر ضجة اجتماعية شهدتها الخمسينات .. ومثل بسببه اكبر من مرة امام المحاكم .. كما دخل السجن ..

ومات حسين مردان ، بينما كانت المطبعة تدور دوراتها الاخيرة مع كتابه الذي صدر في الاسبوع التالي لوفاته « الازهار تورق داخل الصاعقة » وفيه يتحدث عن جوانب من حياته ، ويلقي بآرائه فسي قضايا مختلفة : ادبية ، واجتماعية .. وشخصية ايضا . وتقرأه ، فاذا هو بمثابة « الورقة الاخيرة » التي يلقيها الانسان قبل رحيله . ولكن .. دعنا نتحدث عن حسين مردان : رجل الشارع ، والشاعر والانسان .. بل ليتحدث هو عن نفسه اولاً :

« فجأة قررت هجر المدرسة والمجيء الى بغداد .. كنت حينذاك في العشرين من عمري « كتلة نار وسيوف » وتلقفني شارع الرشيد : الفساتين الملونة ، والزجاج « وقلت لنفسي : من هذا الرصيف الرمادي ستبدأ مسيرتي الصعبة نحو قمة الجبل » .. « وكان حماسي الجهنمي وولعي الشدبد بالناقشة والجدل » وافكارني المتطرفة في الشعر والادب قد وضعتني تدريجيا في المكان اللاق بين اصدقائي الجدد .. وفي تلك الايام الرهيبة التقيت بوجه الجوع الاصفر .. فكنت لا اتناول في اليوم اكثر من وجبة واحدة : صمونة نصف سمراء مع كاس من الشربت . اما النوم فهو المشكلة الرئيسية التي كانت تشغل اكبر مساحة من ذهني .. وقد وجدت الحل اخيرا في عدم النوم .. فكنت اذرع المدينة عرضا وطولا الى ان يبزغ الفجر .. »

« .. وفجأة ، واذا ببغداد كلها تتحدث عنه . فقد تبني ، ودفعة واحدة ، افكارا تعبر عن نوع من الاخلاق لم يالفه المجتمع ، ان لم يكن يجدها موقعا ، ودعارة ، وكفرا . وكان صديقه الاقرب هو البؤس .. منذ البداية عرفه ، حتى يخيل اليك ان احدهما قد احب الآخر . ورغم الاصدقاء الكثيرين ، فان حسين مردان كان يعيش وحدة قاسية .. وظلت هذه الوحدة تلازمه ، حتى انه نفر ،

وبسببها ، من ذلك الشيء الذي اسمه « الحياة العائلية » ، ينسج بدلا عنها ، اوهام حب لنساء كثيرات . وكان « نداء السفر » الذي يلح عليه باستمرار ، هو التعويض الوحيد له عن كل تلك الاحباطات النفسية والارادية . لكنه عوض عن كل تلك « الاحلام المفقودة » بحب غريب ، هو حبه تبغداد التي عرف فيها الجوع ، والتشرد ، والتسكع ، والنفي داخل المجتمع . كان يلتصق بها كما يلتصق النائم بحلم جميل . وكان به قد اتخذها اما ، ورفيقة « وجيبة » . وكان به ، لشدة التصافه بها ، يخاطبها بما خاطب به بودلير امه : -

« كنت دوما حيا فيك ،

وكنت لي وحدي

كنت معبودا ورفيقا في آن واحد » .

« .. واذا كان هناك بين الادباء والشعراء من تجد « الفجوة » « حاصلة بين سلوكهم اليومي وكتاباتهم » فانك من العيب ان تعثر على شيء من هذا في حسين مردان . كان يكتب ما يعيش ، ويرى ، وما يعتقد . الشيء الذي يقوله في المقهى ، او في البار مع الاصدقاء ، كان يقوله في شعره ، وفي كتاباته .. فهو قد استقر على شيء ، ولكنه ظل يطور مفهومه . ولهذا فهو قد عرف « اليقين » .. ولكن اي يقين؟ يقين الثورة ، والتمرد ، والرفض .. لا في السياسة وحدها ، وانما في امور الحياة الاجتماعية ، من تقاليد واعراف . وهو في كل هذا كان صاحب « نفس بركانية » ، لا تهدأ على شيء ، ولا تفر . غنيف ، صريح ، ولم يعرف المهادنة . لم يهادن احدا سوى الموت الذي بدا منذ سنوات يتحسس خطاه وهو يسير اليه .

واذا كان كثيرون اليوم - شعراء ، وقصاصين ، وادباء - يعيشون بقلوب خاوية ، ولا يعرفون ماذا يريدون من الحياة ، وماذا تريد الحياة منهم .. فان حسين مردان كان يعيش بقلب ممتلئ ، وبروح تتحسس ، وبنفس تمتلئ حبا ، واملا بالتغيير . كان يعرف ماذا تريد منه الحياة ، وماذا يريد منها . ولم تكن رؤاه غامضة . ولهذا ، جوبه تأمر خفي من نوعه ، بداه اناس يعلمون ، وشارك فيه اناس تراوحت المسألة عندهم بين حسن النية وسواها .. وهي محاولتهم العامة تحويل النظر عن حسين مردان الشاعر ، والكاتب الثائر ، المتمرد ، الرفض ، الذي اسس الكثير .. الى حسين مردان كظاهرة اجتماعية ، معزولة عن ذلك . ولهذا ظل تراث حسين مردان غير مكتشف حتى الان ، بما فيه من قيم فنية ، وفكرية ، وشجاعة قول يفقدها كل هؤلاء الذين يعيشون في مجتمعنا اليوم .. ممن فقدوا الجرأة على قول الحقيقة .. ممن جعلوا الكلمة سبية ، ذليلة تتمسح على اعقاب كثيرة .. تستجدي البقاء من خلال تزييف فكري ، وانحطاط فني كبيرين .

والذي لا اشك فيه هو ان اعادة تقييم حسين مردان ستكشف عن مسألة خطيرة ، خصوصا في جانبه النقدي الذي كان التطبيق العملي والسليم لعالم فكره الشعري . ستكشف اعادة التقييم هذه الحالة البائسة لحاضرنا الادبي ، بما يكتنفه من مجاملات راحت تغطي على كل قيمة عداها ، ومن تزييف لكل معالم الادب بسبب من روح استخذاء يعيشها البعض ، ومن اهانة للكلمة ، ونزول بها الى احط درك من الاسفاف والمغالطة .

منذ البداية ، وحسين مردان يؤكد وجوده الشخصي ، والادبي ، والشعري .. حتى بلغ به الامر حد الاستهانة بسواه . فكان دائم الاحساس بانه الوحيد الذي يمتلك التبريز لوجوده ، ولما يكتب ، او يفعل « مجرد انه كان يعلن عن افكار غريبة على مجتمعه ، وعلى ناس مجتمعه » على عصره ، وعلى ادب ذلك العصر وشعره .

.. هذا « الاحساس بالعظمة » - وهو الداء الذي اصيب به حسين مردان منذ بدايه حياته الادبية - جعله في موقف المتعالي على الكثير مما حوله : من ناس ، وافكار ، واعراف ، معلنا تفوقه عليهم . وهو حين يتحدث عن اديب او شاعر سواه فانما بنوع من الاستاذية .. وذلك هو ما قاده الى ان يعزف عن « الحياة العائلية » التي كان يمكن ان يكونها لنفسه .. وسببه الذي كان يعلنه باستمرار هو انه لم يجد المرأة التي يقتنع بها ، على كثرة من عرف .. او انه لم يجد المرأة التي يمكن تكون لرجل عظيم ، او عبقرى مثله !!

وبفعل احساسه بتفوقه الذاتي ، كان برغم ما يحاول ان يضيفه على شعره من ابعاد تحمل خصائص « الفيرية » هناك شيء واحد يمينه ، وهو تأكيد العنصر الذاتي ، او تأكيد « الانا » .. ولكن على نطاق فيه بعض الشمولية . وقد استطاع ان يؤكد ذلك ، حتى انه ، وبرغم انقطاعه عن النشر فترة من الزمن ، لم يواجه باي نوع من انواع التسيان .

تطرف حسين مردان في كل شيء ، حتى حسبه البعض يتعمد التطرف .. تطرف في حياته ، الخاصة ، وفي شعره ، وفي كتاباته ، وفي تعامله اليومي مع الناس . وهو في كل ذلك انما كان يعبر عن رغبة قوية في ان يمنح لنفسه حياة (خاصة او ادبسية) تختلف عن حياة الآخرين .. وكان همه الاكبر فيها سعيد في البحث عن كينونته الخاصة . ولم يكن ، في كل ذلك ، « ضحية وهم » معين ، كما قد يخيل للبعض .. انما كان يصدر عن يقين امتلات بنفسه . كان يكتب ضمن وعي خاص .. ويعيش ضمن هذا الوعي ذاته ، ويتحدث من خلاله ايضا ..

في فترة ما من حياته (اوائل الخمسينات) كتب حسين مردان مقالة يرد فيها على مهاجميه ، ويقول :

« اني ارتدي جلد « ايوب » ، فالسهام التي تسدد نحوي لا تجد في جسدي موضعا بلا جرح . وكالمسيح اقدم خدي ليصفحه الناس ، وعلى شفتي ابتسامة الشهيد » .

وفي الفترة ذاتها كتب موضحا حول ناحية تتعلق بأسلوبه :-
« .. واذا كان اسلوبى بيتو قاسيا ، وحادا كالسكين ، فلاني اؤمن بان السرطان يجب ان يقتلع اقتلاعا .. فسكيني لا تقلم الاغصان الفضة في مزرعة الفساد فقط ، وانما تقوص عميقا في التراب لقطع الجذور » .

كتب حسين مردان هذا حين كان يتعرض لحمولات هجوم متواصل ، تبدأ بالكتابة ، لتنتهي بالتوقيف ، فالمحاكمة ، فالسجن . ولكنه كان يجابه الامور بيقين ثابت ، وكان له من وعيه : الاجتماعي ، والفني ، والفكري ما يشكل ارضا صلبة يقف عليها ليقول كلمته .. وكان بجانب شعره الصارخ ، المحتج على كثير مما تعارف الناس على احترامه او ازدرائه صوتا نقديا متميزا وجريئا . فقلة قليلة كانت تجرؤ على قول ما كان حسين مردان يقوله عن شعراء كبار في اذهان الناس ، وفي تصوراتهم ..

.. انه في نقده كما هو في شعره : يقتحم على الناس اذواقهم ، مهتما فيهم هذه « الطبيعة الساذجة » في التلقي ، ملفيا عندهم صادة « الإعجاب المجاني » .

من هذا المنطلق بدأ تعامله مع الادب ، والشعر منه بصورة خاصة . ولعل وعيه النقدي يتركز في كتاباته عن الشعراء .. فيها تلخص

منهجه ، وتبرز اهميته ، كما تتوضح معالم شخصيته الشعرية ايضا . في اوائل الخمسينات كتب مقالا يؤاخذ فيه احد الشعراء على « تفرطه بالشعر » ، ومن قاله موضحا بعض ما يتعلق بشخصه ، شعريا :

« .. فانا شخصا لا اقرأ كثيرا ، ولا اجد اية لفظة اجنبية ، ولكني بقدر ما أطيل التحديق الى اعماق اعمالي كإنسان ادرس حياة الناس وحركتهم داخل المجتمع ، ثم امارس التعبير عن ذلك بطريقتي الخاصة .. » .

وكان ، في نقده ، لا يخشى امرا ، ولا يهاب التعرض لاحد ، مهما كبر في عيون الناس ، وفي اذهانهم .. فهو حين يتوجه الى احد « الشعراء الكبار » ، وقد قرأ له قصيدة وجدها رديئة ، لا يخرج من مخاطبته ، وبلهجة تمتلك كل الثقة بنفسها :-

« .. لقد آن لك ان تستريح ، فقد بلغت نصف الطريق الى الذروة ، ومن الخير لك وللشعر العربي ان تقف حيث انت الان ، لانك لا تستطيع الصعود اكثر من ذلك . حذار ، فان خطوة واحدة وتهبط الى القاع » .

من هنا ، من تلك البدايات الواثقة ، توفر حسين مردان على وعي خاص بالشعر ، وبمهمته ، وبالطبيعة التي يجب ان يكون عليها - من وجهة نظره - في عصر كعصرنا هذا . وكان ذلك في مرحلة شهدت بدايات حركة التجديد . وكان حسين مردان احد المساهمين في بلورة مفاهيم الشعر الجديد . وهو ان لم يضع هذه « الاسس » الجديدة ، فانه كان ، برفضه كل ما يتنافى وروح القصيدة الجديدة ، وما لا ينسجم وطبيعتها ، يؤسس الكثير ، في افكار الناس ، واذاقهم .

ولعل مسألة « الوعي الاجتماعي » كانت الشغل الشاغل لحسين مردان .. لا يكتب الا من خلالها ، ولا يتحدث عن شيء الا ويربط حديثه بها . فهو اذ يقول انه وجد في ديوان بلند الحيدري « اغاني المدينة الميتة » قصائد هي ارقى ما وصل اليه الشعر الحديث من التطور ، يضيف مستدركا : « غير ان هناك شيئا واحدا لا تجده في شعر بلند ، وذلك هو الوعي الاجتماعي !! » .. ومن هنا فهو يجد ان بلند « ما زال يلتف حول نفسه كالحلزون ، ولا يطل على العالم الخارجي الا قليلا » .

تري ماذا حقق حسين مردان في شعره ؟
يقول :

« لقد حاولت في قصائدي الاولى والتي ظهرت في ديوان (قصائد عارية) ان اكشط الجلد ، وارفع جميع طبقات اللحم مخترقا صلابة العظام للوصول الى حركة الدم .. لمعرفة العلاقات التي تربط بين المرأة والرجل . فلقد ظل الحب خيمة مغلقة ينظر اليها الشعراء كشيء نه علاقة ما بالسماء ، ولم تبلغ الجراة بهم على اقتحام الجو الداخلي للتفرج على ما يوجد هناك . ولذلك كنت صريحا وعنيفا في وصف هذه العاطفة الانسانية . لقد اردت للحب ان يبدو كما هو في الطبيعة ، وليس كما يبدو من خلال التقاليد والمثل الاجتماعية القديمة . وبما انني كنت معاصرا لعدد من الشعراء الذين استجابوا لمتطلبات الجماهير .. فلقد وجدت نفسي في وضع شاذ وغريب بالنسبة للاتجاه العام .. وهنا قررت ان اتخذ موقفي الخاص .. وكانت قراءاتي وثقافتي تتنوع يوما بعد اخر . واكتشفت اني ادور حول نواة واحدة ، وانسي اربط وجودي كله بوتد واحد ، بعيدا عن العوالم الاخرى من الحياة .. فانتهجت شيئا فشيئا الى الناس .. ثم بدأت اعبر عن مشاعري الفردية عن طريق الآخرين . وهكذا ولد شعري .. » (الازهار تورق داخل الصاعقة - ص ١٥٦)

انقسم الناس حوله الى فريقين لا ثالث بينهما .. فريق يقبل على ما يكتب حسين مردان او يقول بشغف ولهفة .. ويتحمس لارائه . وفريق

يقابله بمستياء بالغ وعميق .

هذه الحال لم تكن له مع معاصريه فقط .. وانما كانت له حتى مع أبسط القراء .. وقد تجلت حديثها مع ما كان يكتبه في مجلة « الغراء » طيلة السنوات الخمس الماضية ..

فقد بدأ حسين مردان متمردا ، رافضا ، ثائرا ، كما اسلفنا القول .. « لم يكن » ينقذه « من حالات الرفض ، والتهمرد ، والثورة هذه غير الشعر ، والمحكمة ، والسجن ، ليخرج اشد ، واقوى ، وامنف ، وأكثر يقينا بتلوث الأشياء من حوله .

وفي فترته الأخيرة ، وان ظل يحتفظ باصدار ذلك الصوت ، كان كثيرا ما يقترب من حافة اليأس ، ضمن حالة من التسليم ، ولكن غير الكامل ، للثوبن هي اقرب الى « الهواجس الخفية » التي كثيرا ما تداخل ذات الانسان في بعض مراحل حياته . فكان ، ونتيجة لذلك ، كثير التفكير بالموت .. وقد كتب نثرا هو من صميم احساسه بغطى الموت التي تقترب منه .. وكأفاداه على تدوين جوانب من مذكراته في الحياة الادبية (١) .

وفي سنيه الأخيرة عاش حياة كانت كما تمثلها هو ذات يوم بقول الشاعر الاسباني « دي فيجا » :
« أنا ذاهب الى وحدتي
أنا قادم من وحدتي
أنا لا احتاج معي سوى افكاري » .

.. وكنا زملاء في عمل واحد (مجلة الف باء) .. وفيها عرفت حسين مردان عام ١٩٦٨ .. وكان في الفترة الأخيرة بالذات كثيرا ما يردد على سمعي انه سترك العمل في المجلة .. وسترك الكتابة ليرتاح . ولكنه كان يكذب .. فالكتابة اقوى منه .. اذ لم يكن يستطيع فكافا منها .. ولم يمنعه رغبة القلم في يده غير الموت .. حيث رحل صاحب القلب الكبير ..

ماجد صالح السامرائي

بغداد

تونس

رسالة من محمد بلحسن

عصرنا .. والفن التشكيلي العربي

انعقد في المركز الثقافي الدولي بمدينة الحمامات الملتقى الثالث للفنانين التشكيليين العرب ، حيث تم بحث جملة من القضايا الفنية التي لها علاقة بالفن التشكيلي العربي المعاصر ومناقشة موضوع (الاساليب المعاصرة للفنون التشكيلية في العالم العربي) وتبادل الآراء في الوضع الحالي الذي عليه الفنون التشكيلية في اقطارنا العربية ووسائل تطويرها وتبسيط الاضواء بالتحليل والنقد لما عليه فن الفنانين التشكيليين العرب ومقارنته بفن غيرهم في انحاء العالم . وكل ذلك مساهمة في خدمة الثقافة العربية المعاصرة وتطويرها وانماء رصيدها على المستوى العربي والعالمي .

(١) لا بد من التنويه هنا الى ان القسم الاهم من مذكراته قد كتبه باقتراح ودعوة من الشاعر شفيق الكعالي ، ايام كان وزيرا للاعلام .

وشارك في هذا الملتقى ثمانية عشر رساما وناقدا وهم : فلسطين : اسماعيل شموط . الكويت : عبدالله سالم . ليبيا : الطاهي الامين المغربي . لبنان : منير النجم - عارف الرئيس . سوريا : ممدوح قشلان - اسماء الفيومي . مصر : انجي افلاطون - صالح رضا . المغرب : فريد بن كاهية - عبدالله الستوكي . الجزائر : البشير يلس - محمد خدة . تونس : الطاهر قيقه - الزبير التركي - محمد عزيزه - الهادي التركي - الصادق قمش .

واشرف على جلسة افتتاح الملتقى الاستاذ الشاذلي القليبي وزير الشؤون الثقافية حيث القى كلمة استعرض فيها جملة من الخواطر والتأملات حول الفن التشكيلي العربي ومستلزمات العصر، نكتطف منه الفقرات التالية :

« - من دواعي الابتهاج والاعتزاز ان تحتضن تونس مثل هذه الندوة التي تتعلق بقضية هي من اهم القضايا الثقافية المعاصرة الا وهي منزلة الفنون التشكيلية في المجتمعات العربية خاصة وان مجال الثقافة قد تطور عندنا منذ اتصاننا بالثقافات الاخرى ولم نعد نقصر الثقافة على الانتاج الفكري فحسب كما كنا في الماضي بل قد اصبحنا ندخل في دائرة الثقافة عدة نشاطات اخرى انسانية لها طابع الخلق والابداع . ذلك ان الثقافة لا يمكن ان تكون مقصورة على نشاط من النشاطات الانسانية بل يجب ان تكون شاملة لكل ما له صلة بالانسان وما له صلة بالقوة العاطفية .

« انكم تدرسون اليوم هذه القضية ، قضية الفنون التشكيلية وفي الواقع يجب ان نذكر بان الفنون التشكيلية انما هي فنون حديثة العهد نحن حديثو العهد بها ، اذ قد اخذناها واقتبسناها من الثقافات الاخرى التي سبقتنا الى هذه الميادين منذ القرون ، وان الشكل الذي نستعرضه هو كيف تكون الفنون التشكيلية العربية عندنا ونحن نأتي مؤخرا ونجد انفسنا امام انواع من التراث الاجنبي وانواع من النزعات والمدارس . وبهذا نجد انفسنا امام واقع متشعب يدفعنا الى التساؤل عن مكانتنا من هذه الفنون خاصة بعد ان حدث في هذه الفنون التشكيلية تطور كبير وتحول جذري نتج عن تطور مفهوم الفن عامة والفنون التشكيلية خاصة الى هذه الفنون التي تغيرت رسالتها وتغير تصور الفنان لها .

« ان التحول الجذري الذي دخل على الفن انما اصبح يتناول مفهوم الفن نفسه ، وقد جاء نتيجة تطور ومسيرة طويلة جعلت هذه الفنون تتغير في جوهرها وتميل الان الى الفصل بين الشكل والمضمون ، اي تتبنى فكرة تجريد الاشكال من كل مضمون يدل على الكائنات الموجودة ، وهكذا اظهرت الرسوم غير التصويرية وطفقت على الاتجاه المعاصر هذه النزعة التي تكاد تسيطر على جميع الفنون التشكيلية في البلدان التي رسخت فيها قدم هذه الفنون منذ قرون .

« ان موقفين يفرضان نفسيهما علينا وان كانا متناقضين ظاهريا . الموقف الاول يتلخص في وجوب انصهار الفنانين التشكيليين العرب في التيار العام للفنون التشكيلية دون العودة الى الماضي ، وهذا يستوجب السير نحو مرحلة النضج من التحول التي وقعت في بلاد الغرب دون العودة الى التاريخ الذي مضى ، اي ان نأخذ القطار وهو يجري . واما الموقف الثاني فيدعو الى امكانية الرجوع الى ذاتيتنا الحضارية والثقافية للبحث فيها عن الماضي ، وفكرة الرجوع هذه لا تنفق عليها ، لان الرجوع في ميدان الثقافة غير معقول وغير ممكن تاريخيا

وفكريا . كما لا يمكن للفكر البشري ان يقبل الارتباط باشياء تجاوزها الزمن .

« التناقض واضح بين الموقفين ، الا انه ليس بالعمق الذي يتصوره البعض ، لان معنى الرجوع هو العودة الى التراث والاساليب القديمة والانماط الفنية التي عرفها اجدادنا وتناولوها بالبحث . والمشكلة الحقيقية ليست مشكلة رجوع بل هي مشكلة ربط الصلة من جديد بما هو قديم ، وليس ربط الصلة هنا بالتراث بل بالناخ العقلي الروحي الذي يسود ذلك التراث .. وحتى نستطيع ان نعطي لاعمالنا الجديدة سعة الجو الروحاني الذي نعرفه وحتى لا تقع القطيعة بيننا وبين الماضي يجب ان يكون خلقنا الفني امتدادا بين ما وقع والواقع مع الاجيال القادمة .

« سؤال يفرض نفسه علينا وهو : كيف يكون سلوك الفنان العربي عند قيامه بعمليات الخلق ؟ وهل يجب ان يقلد المدارس التي عرفها الماضي الغربي ام هل يجب ان يقلد المدارس التي يعيشها اليوم الحاضر الغربي ؟ .. ان التقليد في حد ذاته ليس بالحل شانه شان اي تقليد في اية مهنة كانت . اذ يجب على الفنان ان يعتمد حرية الابتكار وان يعتمد عن التقليد الذي يعتبر تنازلا عن حماية الفرد وابتعادا عن ممارسة ارادته في الخلق » .

وبعد ثمانية ايام من الدرس والتحليل والنقاش والنقد انتهى الملتقى اعماله باصدار توصيات جاء فيها :

« يوصي الملتقى :

١ - بان يتمتع الفنان بالحرية المطلقة التامة في مجال عمله الخلائق ، حيث ان الحرية في الفن هي الطريق الوحيد لبناء الحضارة الفنية المعاصرة ، وان يمكن الفنان من التفرغ لعمله الفني .

٢ - بتدعيم الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ، الذي يعمل بالتنسيق والتعاون والاتصال المباشر مع جميع التجمعات الفنية في الاقطار العربية ، ومده بالامكانيات المادية والادبية اللازمة

٣ - الامانة العامة للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب بان تسمى لاجاد صفة عملية للتعاون الوثيق بين جميع التجمعات الفنية التشكيلية القائمة بالعالم العربي ، وحث فئاني الاقطار التي لا يوجد بها تجمع فني لتكوين تجمع واحد لهم ، يضم كافة الفنانين المحترفين والممارسين بالقطر للانضمام للاتحاد .

٤ - حكومات الدول العربية للعناية بالتربية الفنية على الصعيد المدرسي والجامعي ، ونشر الوعي الفني عن طريق المعارض المتجولة وانشاء المتاحف وقاعات العرض ، وعن طريق وسائل الاعلام الحديثة ، كالسينما والتلفزيون والصحافة ، ويلح الملتقى على ضرورة اصدار كتب ومجلة فنية تعنى بشؤون الفنون التشكيلية بالعالم العربي للتعريف بالحركة الفنية التشكيلية العربية على الصعيدين القومي والماي . على ان يركز الاهتمام للمساهمة في النشاطات الفنية العالية ، كالاشتراك في المعارض الدولية الدورية والملتقيات الفنية بالامر .

٥ - المسؤولين عن الفنون التشكيلية في الاقطار العربية الى ضرورة عقد المؤتمرات واللقاءات بين الفنانين العرب كل ما امكن على

ان تكون مشفوعة بمعارض فنية يشارك بها اكبر عدد ممكن من الفنانين العرب .

٦ - جميع العاملين في مجال الفنون التشكيلية بدراسة الفكر والفن الاسلامي وكافة فنون الشرق وان يعيشوا واقفهم العربي ويتفاعلوا مع احداث وطنهم على المستويين الاجتماعي والسياسي .

٧ - بضرورة دعم النشاط الفني من قبل المؤسسات الرسمية المعنية وذلك بتطبيق قانون ل ١ في المائة لصالح الانتاج الفني التشكيلي .

٨ - الى توحيد المصطلحات الفنية في مجال الفنون بمشاركة اهل التخصص وبدعوتهم لعقد ندوة لمعالجة هذا الموضوع .

٩ - العاملون في كافة المجالات الفنية والفكرية (كالادب والمسرح والموسيقى والسينما ..) بايجاد وحدة عملية ودمج النشاطات الفنية الثقافية المختلفة من اجل وحدة التفاعل الحضاري » .

وسيصدر المركز نشرة تحتوي على الدراسات المكتوبة التي قدمت في الملتقى وملخص المناقشات والاراء .

محمد بلحسن

تونس

المغرب

انشاء اتحاد للفنانين المغاربة

يجتاز المغرب في هذه الآونة مرحلة صعبة على المستوى السياسي . وما ذلك الا نتيجة حتمية لتعفن بلغ اوجه في جميع المجالات ، والمتبع بطبيعة الحال لاحداث في العالم العربي ، لا يخفى عليه ما يجري في المغرب . والى جانب هذه الاضطرابات المتوالية منذ عشر سنوات من اجل تقرير المصير ، تقوم انتفاضات هنا وهناك على المستوى الفكري والثقافي ، ويقوم بهذه الانتفاضات ملاكات فكرية متفاوتة من حيث المفهوم والموقف الايديولوجيين ، لكنها في الغالب ذات نية حسنة ، من اجل العمل لرفع مستوى البلاد ، فاعيد على سبيل المثال انشاء وتكوين اتحاد كتاب المغرب (بدلا من المغرب العربي سابقا) . وانشئت جمعية للرسميين لم يتحقق شيء من مطالبها حتى الان ، بل كانت النتيجة ان ادخل بعضهم الى السجن (الرسام محمد شعبة مثلا) .

وفي الآونة الاخيرة تأسس بالبيضاء ، العاصمة الاقتصادية ، اتحاد للفنانين المغاربة ، الذي من اهدافه ربط اتصالات مع فنانين ، واتحادات اخرى في العالم العربي وفي العالم . وسيلحظ القارئ للبيان الذي اصدره الاتحاد انه لا يشير اطلاقا الى قضية الرسامين ، ولا الى مطالبهم . وانا اعتبر هذا نقصا متعمدا او غير متعمد في البيان ، رغم ان الاتحاد يضم رسامين . وقد اغفل البيان التنديد باعتقال الفنانين المسجونين ، كما انه لم يشر الى مسألة اخرى طالما نادى بها الرسامون ، وهي انشاء متحف وطني ، يضم اعمالا لفنانين مغاربة ، بدل ان يظل هؤلاء مشتهين في أنحاء العالم . من طوكيو ونيودلهي ، الى سان فرانسيسكو ومكسيكو وربما وباريس .

فليحيا لا يسعنا امامه الا ان نطرح الاسئلة التالية :

١ - كيف نتصور غدنا الفني ؟

٢ - كيف نستطيع ان نسترد (والحالة هذه) مكانتنا الطليعية ؟

ان كل فنان مغربي في جميع ميادين الابداع يحس بغيرة على هذا البلد ويؤمن برسائله التاريخية الخالدة ، وبواجبه الانساني النبيل ، مطالب بان يمي كل هذه الحقائق وان يتخذ منها الموقف الضروري .

والموقف الضروري الان هو التماسك والتكتل داخل اتحاد الفنانين المغاربة .

هذا الاتحاد الذي رسم لنفسه اهدافا في مستوى هذه الحقائق وخطط برنامج عمل يرتفع الى الدور الطليعي في البناء قصد تزويد المغرب بطاقات فعالة منتجة ومحترمة ومتصقة بالواقع المجتمعي ومبررة عن المطامح الروحية والفنية ، وبالتالي قصد اعطائه وجهها مشرفا في المعترك العالمي .

ومهما بلغت امكانية الاتحاد الان او فيما بعد فانها ستظل ضئيلة ما لم يتحقق الاتحاد الفعلي للفنانين المغاربة : هواة ومحترفين على المستوى الوطني .

وفي افق الاتحاد مخططات بنائية تتخذ شكلا مطلبيا ازاء الدوائر المسؤولة ، وهي مخططات تأتي في حينها لتكون الجواب السليم على مجموع الاسئلة ، والحل الايجابي للقضايا التي طرحناها آنفا .

ومن مطالب الاتحاد ما يأتي :

١ - الاعتراف رسميا بمهنة المسرح .

٢ - جمع شتات المسرح الموزع بين وزارة الشبيبة والرياضة والشغل والشؤون الاجتماعية ، ووزارة الانباء ، ووزارة الثقافة والتعليم الاصلي ، وضمه الى ادارة عامة للمسارح الوطنية تابعة لوزارة الثقافة .

٣ - خلق فرق محترفة اقليمية .

٤ - بناء مسارح ودور للثقافة .

٥ - اعفاء العروض المسرحية من جميع انواع الضرائب في انتظار اصدار قانون للاحتراف .

٦ - خلق معهد وطني للفنون المسرحية .

٧ - وضع وتحقيق قانون للالتزامات والعقد في الميدان الفني بين الاذاعة والتلفزيون والمركز السينمائي ، وشركات الانتاج ، والبلديات المكلفة بالمسارح ، وبين المحترفين على اساس سلام معقولة ومحترمة موضوعة من طرف اتحاد الفنانين المغاربة .

كما نستنكر الوضع المتجمد لصناعة السينما ، ونطالب المركز السينمائي المسؤول عن هذه الصناعة ب :

١ - اصدار تشريعات سينمائية جديدة تحفز القطاع الخاص على

ان قيمة البيان مع ذلك لا يمكن ان تنكر ، فهو مجموعة تهديدات لمسؤولين عن الاوضاع الثقافية البالغة السوء في هذا الوطن ، وسيظل هذا البيان ، الذي هو الاول من نوعه حسب ما هو في علمي ، وثيقة تاريخية ، تشهد على ان مجموعة من الفنانين كانت تمك على الاقل ، في وقت ما ، وعيا تاريخيا بمصيرها .

ونتمنى لهذا الاتحاد العمل في طريق النضال لفرض فن مغربي حري اصيل ، كما نتمنى للدولة (التي لم ولن تعودنا ذلك قط) العمل على تنفيذ بعض المطالب التي وردت في البيان .

بيان اتحاد الفنانين المغاربة

لقد آن الاوان لوضع نقط استفهام في شق هام من حياتنا الفكرية . ميدان الفنون . واننا لننطق من واقع انتقادي كفنانين مغاربة في وضعتنا لهذه الاسئلة ولطبيعة الاوضاع المزرية التي نعيشها ثقافيا وفكريا ، والجو المحرق بميدان الابداع لا يمكن ان نحقق الاجوبة الفعلية الا بوسيلة واحدة الا وهي : الاتحاد .

لقد استثمرت الجغرافية الفنية في بلادنا استثمارة عكسيافاستقلت فغير الاهداف المتوخاة منها وبديهي ان ينتج عن ذلك عديد من المعطيات من ابرزها :

١ - التخطيط لغوصية الفنون

وذلك باحتقار الفنانين وقمعهم ماديا وسد الطريق امام تفتح الطاقات وامام انتاجها وردع موهبة الابداع بوضع مصير الفن والفنانين بين ايدي عناصر لا علاقة لها بالفن ولا تعيش قضايا الفنانين من قريب او بعيد .

٢ - تبيع الفنون

وذلك بتقنين الخلط والارتجال في ميدان الفنون وخاصة الاجهزة الاعلامية الفنية الشيء الذي ينتج عنه انعدام قوانين اساسية تحدد الاختصاصات والترتب والترقيات وتضمن مستقبل المحترفين . واجمالا يجعل هذا الخلط الفنان المحترف على راس سمار فلا هو بالهاوي الصرف ولا هو بالمحترف .

٣ - جعل الفن اداة من ادوات تعميق التغلف

ويتضح ذلك في :

١ - تشجيع الانتاج الرديء على جميع المستويات الفنية .

ب - سد الطريق امام كل عمل رائد يستهدف تعميق الوعي الاجتماعي والمساهمة في بلورة ايجاد الحلول لأمسينا الحقيقية .

ج - تبيع الفلكلور المغربي وادعاء المحافظة عليه في اشكاله العتيقة لجعله الوجه الوحيد لثقافتنا الوطنية .

د - تغافل المسؤولين بخصوص اعداد مدرسة عليا لتخريج اساتذة متخصصين في جميع الفنون وخاصة امام تعاظم حاجة البلاد لهذا النوع من الاطر .

وهذه المعطيات كلها تؤكد بان بلادنا تعيش الان تغلفا فنيا

- النظر في (الباريم) .
- ١٤ - توفير الوقت الكافي ، والمعدات اللازمة لانجاز العمل الفني حتى يتم في احسن الظروف .. وذلك لضمان الجودة المطلوبة .
- ١٥ - على التلفزيون ان يمد يد المساعدة ويتعامل مع الشركات السينمائية الوطنية الفنية التي اصبح عددها يتكاثر يوميا والتي في امكانها ان تقدم انتاجا مشرفا لتوفرها على عناصر جيدة ، وتخلق جوا صحيا من التنافس يشري الانتاج التلفزيوني .. ويرفع من مستواه الهابط باستمرار .
- ١٦ - تنظيم العمل في التلفزيون وفق مخطط مدروس، يتيح الفرصة لمختلف القطاعات الفنية ان تستفيد من هذا الجهاز الحيوي ، حتى لا يبقى الانتاج مقصورا على فئة صغيرة ومحدودة ، تمثل صورة بشعة للاستقلال ، وتكرر نفسها في اعمال رديئة ، وتسد الباب بكل عنف في وجه باقي العناصر .
- ١٧ - خلق معهد وطني للفلكور والفنون الكوريوغرافية يعطى الفرقة الوطنية للفنون الشعبية .
- ١٨ - ايجاد اساتذة لتدريس الموسيقى العربية بالمعاهد المغربية .
- ١٩ - فتح المجال وضمان الاستمرار للمواهب الجديدة في ميدان الكلمات والتلحين والغناء وتسهيل خروج عملهم الفني الى الوجود .
- ٢٠ - تسيير لجنتي الكلمات والالحان التي تتكون من عناصر بيروقراطية تستغل وضعها لترويج انتاجها الخاص والوقوف امام الطاقات الاخرى التي يجب ان تنشط في الميدان الفني .
- ٢١ - تشجيع ومساعدة الاجواق الموسيقية الحرة لتساهم في النهضة الموسيقية حتى لا يبقى الانتاج الموسيقي مقصورا على الاجواق الرسمية .
- ٢٢ - فرض المراقبة الشديدة على مكتب حقوق التأليف الذي ثبت انه يهمل حقوق الفنان المادية .

- خوض تجربة الانتاج .
- ٢ - اعفاء الفيلم المغربي من الضرائب لمدة لا تقل عن خمس سنوات .
- ٣ - تقديم المساعدات الفنية والمعدات ، او منحة مادية تمثل ٣٠ بالمئة من الميزانية العامة المخصصة للانتاج .
- ٤ - ايفاد البعثات الى الخارج للاستفادة من الخبرة في جميع الميادين الفنية .
- ٥ - حماية الفيلم المغربي من فئة الموزعين المستقلة .
- ٦ - حماية السينمائي المغربي من الفئتين الاجانب الذين يقدون على بلدنا للعمل في بعض القطاعات السينمائية كالاظهار .
- ٧ - اقامة مسابقة سنوية لاختيار اجود الافلام .
- ٨ - فرض الفنان السينمائي المغربي على الشركات الاجنبية التي تصور افلامها في بلادنا .
- ٩ - سحب صلاحية الانتاج من الموزع المغربي ما دام لا يساعد في انتاج الفيلم المغربي المحض .
- ١٠ - حماية الانتاج المغربي بكافة انواعه والعمل على ترويجه .. واقناع اجهزة الاستهلاك على استغلاله .. كالتلفزيون ودور العرض السينمائية والنوادي الثقافية .
- ١١ - تغيير القانون السينمائي الحالي لانه وضع في ظروف استعمارية واعادة صياغته من جديد باشراف السينمائيين المغربية .
- ١٢ - نستنكر استيراد التلفزيون المغربي للانتاج الاجنبي بمختلف انواعه واشكاله والذي بمفظه لا يتماشى مع الذوق المغربي، كما نستنكر اهماله للانتاج المغربي الذي يعكس حياتنا بمختلف مظاهرها ويقوم بدور واضح في التثقيف والتوجيه .
- ١٣ - توفير العمل للعناصر المتوقفة من الفنانين المغربية واعادة

نحو نظريّة نقدية للمجتمع

تأليف هربرت ماركوز
ترجمة ادوار الشراط

السلطة العائلية ، والاجتماعية ، والسياسية ، وتاريخ هذه السلطة وبنائها ونتائجها القمعية الرهيبة - تلك هي الموضوعات التي يتناولها الفيلسوف هربرت ماركوز في هذا الكتاب الذي يعد من احدث مؤلفاته . وسواء كان الامر يتعلق بمفهومه الخاص للماركسية ، هذا المفهوم الذي يعارض به مفهوم التوسر، او بفكرة « المجتمع الكبير » التي اطلقها جونسون في الولايات المتحدة عام ١٩٦٤ ، او بالدراسات الاكثر كلاسيكية عن « كانت » و « هيفل » ، فالمؤلف يحرك في كل صفحة دياكتيكة صارم . ان هذا الكتاب يشرح شرحا اوفى فكر « معلم الرافض العالمي » ومنهجه .

يصدر قريبا

قراءات في النقد الأدبي من "الرداءة"

القصائد

بقلم مجاهد عبد المنعم مجاهد

(1) البحث عن الشعر

يعلن فهرس الأدب ان اماننا قصائد عسرا .. فلنفض النظر عما يعلنه انفهرس ونبحث فيها هي عن الشعر - فلنبحث عن ايقاع التجنيح وكيف يشف الواقع امام النغم الباعث الحذر بين اليقظة والنوم .. فلنبحث عن جمالية الانعناق الانساني من القيد .. فلنبحث عن حلالة الامكانية الانسانية وهي تتحدى المستحيل .. فلنبحث عن الشعر وهو يخرجنا من تناهينا لنظل على لا تناهي البشرية .. ان الشعر تأسيس بالكلمة .. فما هو التأسيس في الشعر؟ الدائم .. اقامة الانسان على اسمه الحقة .. الشعر هو الأساس الذي يدعم التاريخ .. في الشعر يتكسب الانسان الوحدة على أساس من وجوده .. فهل هذا هو ما نجده في القصائد العسرا؟

الدليل : أحمد دحبور

يجهض التجنيح ويذبح في عديد من الابيات : فالمباشرة هن لحن الابيات الاساسي : (ان بعض الظن اثم ، غير ان الائم يفتح شهوة النار ونحن حصيلة النار) و (يكون لكم من الغايز اعداء ، ومن امراكم اعداء) و (لن يأتي سوى الفقراء) .. والتساؤل لماذا هذه المباشرة ؟ والجواب انها قصيدة كتبت في اطار مقتل غسان كنفاني .. ان غسان كنفاني عمد بالدم ، لكنه لا يمكن ان يعمد بالشعر .. لماذا ؟ ما الفرق بين ان يكتب الشاعر المعاصر عن غسان كنفاني وبين ان يرثي حافظ ابراهيم الملكة فكتوريا ؟ صحيح ان الفرق في شرف الموضوع الاول .. ولكن من البعد الشعري لا فرق : الانان تناول من الخارج .. تكبيل في الكفاح .. لا تأسيس في القصيدة للانسان ولا ابراز لحركة هذا التأسيس ومزق القصيدة النقاط بعض ابيات الشعر القديم بلا تلاحم نسيجي .. وضاعت الصور الشعرية وسط المباشرة : (فما وصل الصدى من زحمة المدن ؟) و (لفت ايها التعب الذي تصطاده الاعياء) .. (وهل شاهدت الا النار تكتب اول الأنباء ؟) ..

من مذكرات عاشق فلسطيني : خالد علي مصطفى

(حين اتى الصباح لم اخبر صديقا انك الان رياح وطريق) .. ها هي صورة التجنيح الشعري تتألق .. ها هو الانسان او الوطن يصبح حرا كالريح .. (عينيك مفتاحي ، شممت الدم والحسرة ، وارتد الى وجهي) ها هو الانسان يتأسس من خلال الرؤية .. (واسمع الشمس تطير من جفوني ، ثم تلتوي من كؤوس الشاي) استعارة حاسة لحاسة اخرى تفتي للمكاث الانسان .. معظم صور القصيدة حافلة بالتجنيح الشعري .. محدثة الحذر المناسب اللازم للايقاع وهو الحذر الذي يجعلنا نستيقظ حيناً وننس حيناً وبين هذين يأتي الايقاع المجنح ..

ولكن اين الفعل الانساني في القصيدة ؟ اين الدخول في التجربة التي تصهر الانسان وتكشف عن تفتح مكانه وامكاناته ؟

عز الدين القسام : محمد القيسي

وعندما يدرج الشاعر في قصيدته هوامش فاعلم اننا لسنا امام

الشعر ما دام قد احتاج الى مذكرة تفسيرية .. التظيم من المواويل الفلسطينية والتوراة غير ملتزمة شعريا ولهذا شرح الشاعر انها من كذا او كذا .. والقصيدة جكاة لم ينجح التظيم الشعبي في ان يجعلها مجنحة .. التجنيح في الجزء الشعبي فحسب وهو لصيق .. وكظل المباشرة والحكي من الخارج : (وابو حسن اللداوي هذا ، يعمل حمالا احيانا ، ماسح احذية ، عامل مقهى ، احيانا يتجول بين الاحياء يبيع الترمس للولاد ، ويملك صندوق عجب) و (قلت له : ما الامر ؟) و (لا اعني احدا ، غرناطة يافا اريد مكة ، وارميا العربي البكاء ، لا في الغزو ولا في التهليل) .. و (اليوم يباع ابوذرمزاد علني) و (الا طورد كالسارق وهو السروق) .. والقصيدة حوارية متأثرة بصصلاح عبد الصبور في رسم شخصية عز الدين القسام اشبه بالحلاج وفي طريقة الحوار .. ثم وفوف امام التصوير الفوتوغرافي (قاوم حمدان المشروع بكل قواه ، ولكن المفدور وقع . حمدان جثا فوق الارض وقبلها رفض التعويض)

قراءتان في الحزن العربي : حسن الخياط

تجنيح ولا محور .. صور شفاقة ولا موضوع .. ايقاعات ولا انسان .. نغم بلا محتوى .. (شممتك خلف الشبايبك عطرا قديما وخمرا يعتقه الانبياء) تجنيح شعري حقيقي .. و (ادخل فيك احرك غصنا ولم يقطع) تجنيح شعري حقيقي .. (فكل الصبايا تبعثرن فيك) تجنيح شعري حقيقي .. ولكن حول اي محور ؟ الجمالية مجردة من الحدث الانساني .. وحيث يفتقد الانسان تفتقد الجمالية الكلية ولا تبقى سوى جمالية الصور الجزئية المليئة بخلابة الايقاع ..

هبوط أورفي : حسب الشيخ جعفر

لقد هبط في البار اخضر اسود .. (هل هو هيبوز ؟) .. وحقا ان الصور ذات التجنيح تنتشر على طول القصيدة : (الشناوات تلتف في القش) و (مسكونة كنت بالماز الجبل) و (اني اغطيك بالعشب والقبرات البواكي) .. ولكن هناك بعثرة عن شال من البنفسج وترك نظارة على البار وسكن في الطابق السابع .. وكل هذا ويقال ان اورفي هبط من اعالي نيويورك .. لكن هبوط اورفيوس اليوناني هبوط مفهوم للعالم السفلي ومن هبوطه نبعت الفيتاغورية .. اما هبوط اورفي العراقي او الامريكي فهو هبوط لا تجني منه سوى بعثرة متناثرة ..

حسين مردان : فوزي كريم

(يا قطار الشمال ، يا قطار الجنوب) و (وتبولت بين الرصافة والبيت) .. وشاعر مات .. وخاطر حول هذا الموت .. ورؤية من الخارج شان تناول الشخصيات الواقعة .. ولا شيء سوى ان شوارع بغداد تمتد ولا تجنيح الا حيث ضريح الفرات الجميل وان الوطن غادر وكلما ازداد حيا كان اجمل .. ثم تساؤل كيف ترك حسين مردان الباب مفتوحا .. وهذا كل شيء فاين الشعر ؟

في المصيدة : فاروق شوشة :

(انا في الطريق اليك يا وجهي المعلق في الازقة والعمائر) و (انا في الطريق هواجس الخوف المرير تهزني هزا وتقعدي على وجه الرصيف تفحصت عينا سبل العابرين ...) و (بل انت ارووع من غدي الاتي ، ومن عمري الذي مضى بلا معنى) .. صور التجنيح كثيرة

لا يعرفون حتى مبادئ الفن .. وهكذا تحول هذا النقد نفسه الى
بقع نقدية لان القصائد ليس لديها عطاء للنقد ..
(٣) البحث عن مجلة ((الآداب))

ولقد بنت مجلة الآداب مجدها باحتضانها للشعر الحر ..
لكنها وهي تحتضنهم كانت تعلم ان الشعراء الاول او الرعيل الاول من
شعراء الشعر الحر كانوا مرتبطين بالفكر والثقافة العالمية
والعربية وانهم اصحاب تأصيل .. ومن ثم لما انفتحوا على الشعر
الحر كان هناك .. الالتزام بالشعر اولا بتعميق انغامه .. الالتزام
بالفن بالاهتمام بالجماليات .. الالتزام بالفكر دفعا بالانسان ..
الالتزام بالانسان اولا واخيرا كان هدفهم ومبتغاهم .. اما شعراء
اليوم فانهم يعيشون على تراث هؤلاء الرعيل الاول ومن ثم نجسد
اضطرابا في الايقاع .. وخلا في الاوزان وانتقلا من وزن الى اخر
دون مبرر وعناية في الرؤية وابتناء عن رسالة الشعر وضحالة في
الثقافة الشعرية .. وهناك معيار لاختبار كل هذا : فلنقارن قصائد
هذا العدد بقصائد شعراء الرعيل الاول : صلاح عبدالصبور ، كامل
ايوب ، نزار قباني ، عبدالوهاب البياتي ، مجاهد عبد المنعم ، نجيب
سرور ، فاروق شوشة ، نازك الملائكة ، كمال عمار ، ادونيس ..
لقد كان هؤلاء مشغولين بالشعر ومن ثم برز الانسان الجديد في
شعرهم واضحا وكانت مواقفهم واضحة وتأسيسهم للانسان واضحا ..
اما شعراء الجيل الاصح فهم باسم حزيان وباسم الحزن العربي
وباسم شواطيء الجزائر وباسم قراء الكوفة والموصل يبرر نشر الشعر ..

مجاهد عبد المنعم مجاهد

القاهرة

صدر حديثا

من اين مجيئ الحزن ؟

المجموعة الشعرية الاولى

للشاعر علوي الهاشمي

((البحرين))

الثلث ٢٥٠ ق . ل

منشورات

دار العودة - بيروت

موظفة من اجل تأسيس الانسان الذي نسي القضية واستسلم للعاهرة
(رمز) فجردته من ملابسه وتركته عريان فاقدا للثورية .. وواقعا في
المصيدة .. وبرز التجنح لان الشعر هنا عالج قضية واسس موقفا
واوضح ضياعا للانسان ..

عندما نختلط الابعاد والآماد : أحمد كمال زكي

والمباشرة كثيرة على طول القصيدة القصيرة : (عشت من بعدك
وحدي أنالم) و (الخوف - يا للخوف - ما كان ليروح) و (اجتاح
طريقي نيزك احمر هائل) - اتراه يقصد الشيوعيين !! - و (لست
بالقاتل اني استطيع) .. و (النساء البله بالعري يكرسن الفتون) ..
فهل مثل هذه الاشياء التفريرية الخالية من اي نغم وايقاع يمكن ان
تصنع مجرى شعريا ؟

أثرهان : أحمد يوسف داود

حلاوة التجنح وعلوبة الايقاع الشفيف وجمالية أسرة ورقة في
الصياغة : (عشا اريدك انت تقترين تبتمدين منهكة وانا انتظرتك في
الضياء المستحيل وفتحت نافذة على الاشجار نافذة بلا ضوء ومال بك
النهار وتجمعت كل الاغاني فيك بانسة مزورة وغدت تمثالا من الشمع
العتيق غدت دائرتي غبار وانا اعود مراهننا وجع التحول فيك والظما
الطويل واحط في الاشجار امتعتي واعيد خلقك في اندماء هوى من
اللب الجديد والانتظار) بل ان مقدمة القصيدة قبل هذا المقطع الاخير
مثقلة بالنغم والصور المجنحة .. ولكن حول ماذا يدور هذا التجنح ؟
لا شيء سوى عنامة العرض الذي لا يبين عن شيء ..

شيطيبي : ذو النون الاطرقجي

شرح عن اجمل بلاجات الجزائر .. وشرح عن نوع من الفناء الشعبي
الواعي .. وشرح عن منارة الجامع اكبر بالموصل .. والشعر اذا تخلله
الشرح تحول الى نثر .. والصور عادية .. الشباب كالفابات البكر ..
الانشطار من سيف الحسن الذهبي .. وقصيدة غارقة في الصور
الرومانسية .. وعلى هذا الشط لا شيء سوى صور وحواريات عن الف
ليلة والصبية والريح الجنابة .. واين الفكر الذي نلتف حوله صور غير
صور الاحاسيس الانفعالية المباشرة ؟

(٢) البحث عن الفكر

لماذا يا ترى اتبعنا في نقدنا حتى الان طريقة البقع اللونية رغم عدم
ايماننا بها في الفن المعاصر ؟ السبب هو القصائد العشر التي اعلنها
فهرس ((الآداب)) على انها شعر .. فنحن عندما نتساءل ما هو الفكر
المختفي في هذه القصائد فلن نلقى سوى قصيدة فاروق شوشة .. واذا
كنا نسأل عن الفكر في الشعر فلان الفكر هو اصل العمل انفي .. فاذا
غاب الفكر وجدنا هذا التسكع في الصور الجزئية .. وجدنا عدم وجود
التكوين الغالب في القصائد .. وجدنا خلو هذه الاعمال من التجربة ..
وجدنا خلوها من الصدمات الانسانية .. وجدنا افتقارها للنماذج وهي
تخلق مصيرها .. اننا لا نجد سوى عناوين كان نجد (قراءتان في الحزن
العربي) وللأسف لا نجد حتى قراءة واحدة .. بل ان القول بحزن
عربي يحول المشاعر الى مشاعر قومية .. ومن ثم سنجد حزنا روسيا
وأخر امريكا .. وهذا يكشف عن فقدان الشاعر المعاصر للفكر .. ليس
لديه سوى احاسيس غامضة .. وهو ليس غموض الصور الشعرية
المطلوب ، ولكنه غموض الافتقار الى فكر يريد ان يوصله الشاعر الى
القارئ .. اننا لا نجد سوى نماذج واقعية لا ترتفع الى مستوى
الفعل الانساني الانموزجي .. انه حسين مردان .. انه اورفي امريكي ..
انه عز الدين القسام .. والتخبط في البناء نتيجة منطقية لعدم
وجود الفكر .. فمن اين ياتي التكوين ونسج الصور بشكل بناء اذا كانت
القصائد خالية من فكرة محورية واذا كانت القصائد تكشف عن ان اصحابها

بقلم محمود عبد العظيم

(١) الافتيال : حيدر حيدر

تدور هذه القصة حول مأساة مشوهي الحرب بعد انتهاء الحرب .. انهم يظلون يعيشون في ماضيهم واحلامهم منفصلين عن ارض الواقع الذي يتجاوزهم .

فابن جلول محارب قديم فقد بصره في احدى العمليات الفدائية مع العدو وجاء الى القاهرة وتعرف بمدرسة في مدرسة المكفوفين اسمها عائشة وافترن بها .. كانت عائشة تعيش الحاضر ومتعطشة على الدوام للجنس .. بينما ابن جلول غارق في معاركه الماضية وامجاده واحلامه وقد ادى هذا الانفصال بين عليهما الى خيانتها له وقد اقتضى هذا الواقع المأساوي المحزن ان يعبر عنه الكاتب بأسلوب مهزق .. فالقصة لا تسير في سياق طولي للزمن .. ونجد فيها الحدث مقطعا وكذلك السرد .. ويمتزج الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة واحدة .. ونلجأ الى الجو الاسطوري للتضخيم من المأساة والقاص لا يعطينا كل التفسيرات المطلوبة وانما يقدم ذلك كله فيما يشبه الانطباع الذي تعطيه السينما وقد ساعده على هذا لغته الشعرية المجنحة .

ان الجو في القصة قائم ولا بد ان يكون كذلك اذ انه يستمد قوامه من هذه المأساة .. مأساة اغتيال الوطن العربي من الداخل بسبب غرق ابنائه في امجاد الماضي وعجزهم عن العطاء للحاضر .

ويحس قارئ القصة بانه منغمس في داخلها ويعيش فيها ولا يشاهدها من الخارج .. وهذه طريقة عرض نموذجي للوعي ..

٢ - « بأمر السيد .. المدير » : برهان الخطيب

تصور طالبين احدهما وهو احسان حسن واصل دراسته حتى اصبح مهندسا والثاني حمزة فقد فضل ان يساعد اياه في عمله في الصحافة واشتغل بالعمل السياسي واعتقل لاشتراكه في مظاهرات ابان حرب السويس .. الامر الذي ادى الى عدم استكمال دراسته .

ويقعد امتحان لرفع اجور اعمال حسب كفائتهم ويكون رئيس لجنة الامتحان المهندس احسان حسن الذي يمقت الواسطات ويتقدم للامتحان العمال ومن بينهم حمزة الذي لم يعرف بعض الاجابات على الاسئلة الموجهة اليه واختلف اعضاء لجنة الاختبار على كفايته ولكنه اعتبر ناجحا باصرار من رئيس اللجنة المهندس احسان حسن وبسبب ذلك صدر امر من المدير العام بنقله .

ان الموضوع بسيط .. موقف انساني وقفه احسان من زميله دراسته القديم .. لا ادري هل يدعو الكاتب في هذه القصة الى ان تكون هناك واسطات ؟ هل يدعو الكاتب الى مراعاة المجتمع

لظروف الذين فضلوا العمل على الدراسة واشتركوا في العمل السياسي ؟ واذا كان الامر كذلك فكيف نتعرف عليهم ؟ ان احسان حسن تعرف على زميله حمزة جابر بالمصادفة .. ام هل القصة مجرد سخريه من التنظيم الاداري ؟

ان الرؤية الفنية في القصة تم تتخطى مستوى الواقع وظلت محصورة فيه واصبح المستقبل غارقا في الضباب مما ادخلها في طريق مسدود .. ويرجع ذلك الى فقدانها الرؤية الشاملة للعلاقات المتشابكة .

وبالرغم من ان الموضوع ليس فيه جديد فاننا نجد القاص قد لجأ الى انتقاع في القصة على شكل عناوين ، والشخصيتان الرئيسيتان فيها هما رمزان شاحبان بلا ابعاد اجتماعية او نفسية .

٣ - « العلاقات الاخرى » : محمد زفزاف

جيل اصابه القم وجيل ضائع وليس بين الجيلين حوار . واحد من الجيل القديم يحمل جوالا من التبن او النخالة .. والاخر يجلس على المقهى ومفلس الجيل القديم يطلب العون من الجيل الجديد ولكنه يجده مفلسا .. الجيل الجديد متردد خائف من الجيل القديم بالرغم من انه يجد فيه ملامح ابنه .. فهما متصلان ولكنهما منفصلان .

الاول يحمل تبا وهو رمز للمقم والاخر خالي الوفاض رمز للضياع لكن القصة شاحبة .. الشخصيتان غير مرسومة ملامحهما الاجتماعية والنفسية ، والموقف بينهما جامد ثابت لا ينمو ، ليست بينهما علاقة جدلية ، مما جعل هناك جهودا وعدم حركة .. والقصة ليس فيها زخم صور وهناك مباشرة وربما كان هذا راجعا الى فقدان المعنى في الحياة .. وليس هناك اطلال على المستقبل ، فالمستقبل ليس له وجود في رؤية القصاص حيث يجمد الحياة .. الرؤية في القصة عاجزة الا عن تجميد الواقع .

٤ - « جامع الاعقاب يبحث عن الحرية » : محمد احمد رمضان

ركز القصاص على سيد جامع اعقاب السجائر وهو يريد ان يتحرر من معلمه الاسطى حسنين الذي يستغله .. لكن القصاص شئت القصة عندما ادخله في مجموعة من العلاقات .. علاقته بامه وبزملائه . بخناقته بالشارع .. وقد اهتم القصاص بالتفاصيل ونقل الواقع بحذافيره .. واللغة الجهرية في القصة وهي امكانية افتتاح كشك للسجائر يستقر فيه فيتحرر من معلمه الذي يستغله لم يتم التركيز عليها .

والقصة فيها خصائص القصة التسجيلية من نقل الواقع بشكل فوتوغرافي ليس فيه نبض يحركه .. علاقة جامع الاعقاب بالضابط الذي كان زميلا له في المهنة .. والقصة تقليدية تم ترتفع من مستوى السرد التقريري الى مستوى الخلق المركب وهي لا ترسم نماذج حية تنمو وتفتن بالاحداث .. والقصة مطوطة بها كثير من التفاصيل الزائدة مثل دخوله في شجار .. وهي تفنق الوحدة الزمنية والتركيز على الحدث .. وقد رسم القصاص للبطل مشوارا طويلا مما اضاع الفكرة في التفاصيل كما انه ينظر الى شخصياته من الخارج لا من الداخل ولم يصور تمزق البطل بين الواقع والعلم .

محمود عبد العظيم

القاهرة